

赏玩系列丛书

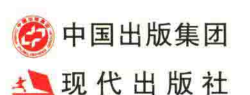
佛造像



盛世收藏价值判断
佛像鉴赏入门指南

侯素平 著

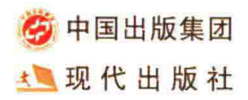




佛造像

赏玩系列丛书

侯素平 著



中国出版集团
现代出版社

图书在版编目（CIP）数据

佛造像 / 侯素平著. -- 北京 ： 现代出版社, 2015.1
ISBN 978-7-5143-3239-1

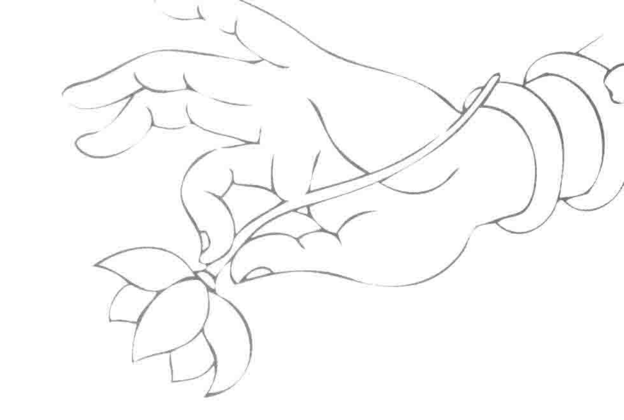
Ⅰ. ①佛… Ⅱ. ①侯… Ⅲ. ①佛像－造像－收藏－中国 Ⅳ. ①G894②K879.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 311161 号

佛造像

著　　者：侯素平　著
责任编辑：杨学庆
出版发行：现代出版社
通讯地址：北京市安定门外安华里 504 号
邮政编码：100011
电　　话：010-64267325　64245264（传真）
网　　址：www.1980xd.com
电子邮箱：xiandai@cnpitc.com.cn
印　　刷：北京瑞禾彩色印刷有限公司
开　　本：787*1092　1/16
印　　张：17
版　　次：2015 年 5 月第 1 版 2015 年 5 月第 1 次印刷
书　　号：ISBN　978-7-5143-3239-1
定　　价：95.00 元

赏玩系列丛书编委会



前　言

乔达摩·悉达多在菩提树下顿悟成佛后说的第一句话是：奇哉！一切众生皆具如来智慧德相，只因执着妄想而不能证得。于是，人们开始修心养性，吃斋念佛，立于佛像前，晨钟暮鼓。

佛说，命由己造，相由心生，世间万物皆是化相，心不动，万物皆不动；心不变，万物皆不变。于是，众人佛心未变，虔诚礼拜。

仓央嘉措问佛：如何才能如你般睿智？

佛曰：佛是过来人，人是未来佛。

于是，三缕青烟插于佛像前，不为修来世，只为今生心无一物，涤尽尘埃。

是佛，悲悯众生皆苦，为一一众生，轮回经劫海。飞升成仙，不为长生，只为佑平安喜乐。

于是，一座座名山大川化身佛像、名窟、壁画，存于世间，等人们转动经筒，听见佛经里的真言。

也许你不是佛教徒，但你绝对是佛的听众。你可能不抄诵佛经，但也绝对会在佛像前感悟人生。

无论佛像在红尘中损伤几度，其睿智与慈心依然照亮着每一个佛堂。佛像就像是佛的真身留在了人间，众生万象，佛像悲悯。时代变迁，科技进步，进香的人依然络绎不绝，于佛案前跪拜，与前世今生对话，放下所有贪痴，抬头与佛目相视，人生不过如此。

佛像集宇宙中每一粒尘土，在万千世界里恩泽广布。虽然看不到佛的前世尊身，但幸而有佛像遗于人世。于比丘，它们就是佛陀；于众生，它们就是悲苦解药；于艺术，

它们则是佛界的维纳斯。

在佛教早期是无像崇拜的，“如来是身，不可造作”，所以，信徒们就用佛祖的脚印等来表示对佛祖膜拜。后来受到希腊文化的影响，佛教迎来了大造佛像的兴盛时代，那时候佛教造像其实就是大乘佛教为普度众生而采取的一种艺术化的教化手段，也就是佛教进行传播的一种工具。而在我国，佛教造像是伴随着佛教的传入而出现的，在东汉时期就已兴起，到南北朝时开始兴盛起来。佛造像取材多以铜、石、泥、铁、木、玉为主，多为圆雕，伴有高浮雕和浅浮雕。另外除单体造像外，还有石窟造像等，佛造像迎来了全面发展的时代。我国各地的佛造像，造型优美，技艺高超，风格迥异，具有极高的历史价值和艺术价值。

在佛造像的发展历程中，每一个时代的佛造像都有当时社会的文化特点，所以，每个朝代的佛像都不尽相同，风格迥异。可以说，佛像的风格变化，就是我们历史文化发展的见证，它们仿佛就是被雕刻成具体的历史文献，生动地展现着每一个时代的风采。

另外，佛像不仅仅是一块被雕琢的石头，他们更是佛学里的藏经阁，所有的佛教文化都在他们身上体现了出来。爱佛者，无不想盘坐在佛像前，听来自极乐的经声。所以，对于信佛者来说，佛像就是佛陀在世。佛经曰：像之可以供、可以存者，供之或存之。其不能供、不能存者，焚化之。毁像焚经，罪极深重，此约可供、可存者说。若不可供、不可存者，亦执此义，则成亵渎。由此可见，佛造像在佛教文化中的重要性，所以，每一个信奉佛教的人都希望自己有“像”可以“供之或存之”。

而现在，随着佛造像的逐渐损坏，曾经的万千大佛都已经开始剥落损坏，所以，留存下来的佛像就显得尤为珍贵，这也就导致了近几年佛造像收藏逐渐升温。而在收藏品市场上，造假现象从来都是层出不穷的，近来佛造像收藏市场上也是赝品肆虐，这无不考验着每一位想要收藏佛造像的人。这本书将会为你献上一场佛像盛宴，让你从佛像的起源开始见证一部佛像发展史，这不仅会让你了解到佛像的材质做工、表现形式、流派样式，还会教会你一些佛像的辨识、收藏与保养技巧，让你可以得一真佛像，常供长存。



如来佛　清　象牙　尺寸不详



佛陀在鹿野苑第一次讲道　印度帕拉期　黑石头
高（不含底座）：61.6cm

目录



佛造像的历史渊源

各朝代的佛造像



旁类的佛像

流派样式要明辨

佛造像的鉴赏

观其形

研其艺





佛造像的历史渊源

佛造像起源于古印度，在公元前1世纪中叶之后，古印度的犍陀罗和秣菟罗地区，首先出现佛造像。作为一种佛教艺术，佛传故事最早出现在建筑上是在公元前1世纪，印度桑志大塔门廓的石雕上。佛教徒认为释迦牟尼来历不凡，在修道成佛之前，必然经过无数次的转世修行，无私奉献，积累了很多善果，最后才能修行成佛。这是宗教神学"灵魂不灭""转世轮回"思想的产物。有关释迦牟尼的本生故事，大多是早在印度民间流传的优美神话。佛因缘故事大多是以连环画形式表现的，佛教因缘画加强了佛教观念，增加了佛教信徒，使佛教理念成为一种强大的思想体系。

佛

印度　7世纪初　古普塔时期　青铜



追根溯源佛造像

佛教认为，人生充满苦痛，只有通过执着的修行，才能达到超脱生死轮回，觉悟成佛，达到最终解脱的境界。在公元前1世纪中叶之后，古印度的犍陀罗和秣菟罗地区，首先出现佛造像，并且独立形成不同的艺术风格，产生了古印度历史上两大佛造像中心。中印两国很早就开始了文化交流。早在西汉年间，佛教已经传入中国，张骞出使西域后，便有人将佛造像带回中国。直到汉明帝时期，才得到朝廷认可。

彼国有佛像，吾当求之
——起源于古印度的佛造像

佛教认为，人生充满苦痛，只有通过执着的修行，才能达到超脱生死轮回，觉悟成佛，达到最终解脱的境界。这是一个庞大的独立思想体系，佛教从产生到现在，已经传播了两千多年，对所在各国的文化艺术都产生过巨大影响。

印度的佛教经过长期努力，经历了一个由无像到有像的过程。从开始的象征性偶像崇拜，到后来的写实风格。早期的佛教，主要是一种人生哲学，强调人在实践中得到真理。释迦牟尼得道成佛，其实是一种对自然宇宙道理的大彻大悟，而那些佛教徒，也把释迦牟尼当作有崇高人格的导师。释迦牟尼在世时，不主张对自己做形式上的崇拜，他告诫徒弟，修道是以自身感悟来寻求自身解脱。佛教初始时期，曾规定比丘不许画像。直到后来，佛陀才逐渐被神化。

佛教在传播过程中，人们发现不允许崇拜偶像，不允许建造佛像的教义，无法寄托人们对众佛虔诚的崇拜心理，更无法寄托自己的宗教情感，不利于佛教的传播。因此，在佛教传播中，逐渐产生了佛教艺术，就是所谓的佛教造像。佛造像的出现，使佛教由偶像崇拜转入到了全新的发展时代。

在公元前1世纪中叶之后，古印度的犍陀罗和秣菟罗地区，首先出现佛造像，并且独立形成不同的艺术风格，产生了古印度历史上两大佛造像中心。

犍陀罗为古印度王国，位于今印度西北部。犍陀罗艺术之所以融入希腊艺术，是

立佛　印度　4-6 世纪　古普塔时期　红砂岩　85.5cm×42.5cm

因为在公元前327年，亚历山大率大军入侵印度，犍陀罗成为希腊人的属地。因此，犍陀罗不可避免地受到希腊艺术的影响。这种犍陀罗艺术，融合了古希腊艺术，创造了一种全新的艺术风格，被称为“犍陀罗风格”。这种风格的主要特征是佛的面容高鼻深目，眉间有白毫，两耳垂肩，长发呈波浪形，着通肩式或袒右肩式大衣，衣褶为平行线，且有重量及质量感，头部后呈圆形光圈，形象写实赋予西方艺术。这种艺术风格，后来接受波斯文化和秣菟罗艺术影响，对中国早期的佛造像影响较大。

佛教道理博大精深，佛经卷帙浩繁，文字晦涩难懂，对于普通民众来讲，很难领悟至深，也难以被广大民众接受。为了更好地传播佛教，创造艺术形象更利于佛教思想的传播，具有不可替代的优势。佛教传播最主要的形式是雕塑、绘画，把佛陀具体化成为一个必然。宗教的发展或者某一种过程，是广大信众在共同的宗教实践中有意或无意推动的结果，是一个传播宗教、接受宗教、创造宗教的过程。而在这种崇拜佛教的全民热潮当中，广大的普通僧侣或者民众，更需要一种适合自己的宗教信仰形式，因此，这种可以寄托宗教感情、产生宗教认同感的对象和方式就出现了——佛教造像。历史上不同的佛教教派，都是借助佛教艺术形象加以传播的。



佛 巴基斯坦(6世纪古犍陀罗地区)
黄铜 29.2cm×14cm

人们建塔、修庙，通过雕塑、建筑、绘画、装饰等艺术手段，学经崇佛和加深宗教情感，以至于将佛教的艺术形象遍布于亚洲及东方大部分地区。佛教与艺术的结合，大大加快了佛教的传播和普及，因此佛教也被称为“像教”，就是“以像设教”，它对中国的文化发展产生了巨大的影响。

“有佛像自印度来”
—— 佛造像传入中国

中印两国很早就开始了文化交流。史料记载，公元64年，汉明帝派使臣蔡愔、秦景等去往西域拜求佛法。他们在月氏遇到了高僧迦什摩腾和竺法兰等人。公元67年，两位高僧同蔡愔、秦景一同回到京城洛阳，并用白马驮回经书和佛造像，同时在洛阳建造寺院。为了纪念这件事，将寺庙的名字定为“白马寺”。这就是中国佛教史上著名的“永平求法”。

其实早在西汉年间，佛教已经传入中国，据说张骞出使西域后，便有人将佛造像带回中国。但在当时，并没有得到足够的重视。直到汉明帝时期，才得到朝廷认可，因此，在历史上人们一般公认从永明求法开始，佛教才正式传入中国。

中国是具有高度文明的古国。华夏文化在向外传播的过程中，也吸收接纳周边文化。华夏文化是一个不断吸收、融合、交流、碰撞的过程。随着佛教传入中国，伴随而来的就是佛教艺术的传播。佛教传入中国后的传播、发展过程，也是佛教艺术中国化的过程。由于希腊人对神的观念不同，他们认为人神同形同性，希腊神话中天国的英雄女神，和人世的形象是一致的。在这种观念下，加上当地的文化与宗教信仰的影响，工匠塑造的神的形象，自然地与佛教的精神相交融，产生了最早的佛教艺术——犍陀罗艺术，将佛陀塑造成希腊化风格的艺术特征。一方面是对于佛教信仰形象的具体化；一方面是艺术工匠对于雕刻传统与佛教教义的融合。佛教传入中国之后，中国人按照自己的方式，在印度佛像基础上加入了自己的文化精神，在不同历史时期形成不同的艺术风格。

就整体而言，佛教艺术主要包括雕塑、建筑、绘画艺术和文学创作等形式。主要分为石、木、竹、玉、牙角雕像，金、银、铜、铁铸像，泥、陶、瓷塑像等品类。佛造像是体现创始人释迦牟尼及其弟子侍从等众佛形象的艺术品。

中国的佛造像最早从东汉开始，到清末为止，在这个漫长的历史进程中，佛造像的数量是难以估计的。中国古代佛造像所用的材质比较多，但常见的有石刻、铜铸、泥塑、木雕、瓷塑等多种分类。由于佛教佛、菩萨众多，每一位都有不同的姿态，再加上使用材料各异，各个造像历史背景不同，落差很大，从初期模仿犍陀罗风格，到后来中西方文化的交融碰撞，佛造像在这个过程中，逐渐变得中国化，形成了中国自己独特的佛像艺术风格。

立佛

古犍陀罗地区　片岩　50.8cm×18.4cm

立佛

古犍陀罗地区　黄铜

33cm×13.3ccm

吸收交融，重塑经典

—— 中国佛造像的传承与超越

在佛教传入中国以前，中国的佛造像雕塑艺术已经达到很高的水平。很多出土的文物中，雕像造型生动优美，神采奕奕，这表明中国古代的雕塑已经具有很悠久的历史。佛教的传入对中国古代的雕塑艺术有了很大的推动，并极大地丰富了中国的佛造像雕塑艺术宝库，对中国传统雕塑产生极大的影响。

汉献帝时期，中国出现最早的佛造像。史书记载：官吏笮融大起浮屠寺，内有一金铜佛像，以铜为人，黄金涂身，衣以锦帛。之后，西域高僧络绎来华，佛像的传入和制造也就络绎不绝。此时造像的形象和风格，出于对佛的敬慕和想象，总在模仿着印度传来的或一般通行造像，一方面尽量保持外来风貌，一方面也结合当地人民乐见的形象艺术，以表现清净、慈悲、庄严等风度。到东晋十六国时，随着佛教的流行，造像事业也渐次兴盛。

另外，佛经中记载，制造佛像有无量德功。还有“恒生大富家，尊贵无极珍”“作大名闻王”等种种的福德利益。于是，统治阶级竞相造像求功德，当然，此时的佛像，已不是印度佛像的单纯模仿，而是具有中国样式的独创。史籍中记载，前秦苻坚首遣使送当时名僧道安一外国铜像，固“形制古异，时众不甚恭重”。说明当时印度风格的造像，已经不能完全适应中国本土的要求。在这种形势下，南朝绝代艺术家戴逵应运而生，他从社会审美角度出发，制造出大量形神兼备，符合本土风格的作品。这种艺术风格，是在继承我国古代传统艺术，吸收外来艺术精华的同时，进一步探索民族风格的产物。总体说来，佛教造像艺术经历了两个高潮时期。

南北朝时期，随着佛教日益发展，佛像制造也日益兴隆，统治者为了扩大影响，除了制造佛像外，还命令大量工匠艺人，开山劈石，开凿了大量的石窟。早期石窟造像，面相丰圆，体态肥壮，神态文静，直到北魏孝文帝改革，受到戴逵的影响，逐渐形成了“秀骨清像”的艺术风格，这时候佛造像风神飘逸、褒衣博带，标志着我国具有民族特点的佛像已经出现，但是还带有浓烈的印度艺术色彩。

随后，经过数百年战乱，隋朝统一南北朝，由于统治者信仰佛教，加上高僧的大力弘扬，造像之风再次兴盛，隋文帝初次宣布造金、银、檀木、夹纻、牙石等佛像。史料

菩萨头 唐 砂岩 40cm×20.3cm



佛头 北齐 石 24.1cm×15.9cm

记载，高僧智者一生造金、铜、檀、塑、画像十万余躯，可以想象当时造像的盛况。这个时期的佛像，已渐变为纯中国式样，面貌柔和圆满，衣褶也趋于写实，为唐代佛造像艺术高潮奠定了基础。

隋王朝兴亡匆匆，历史进入中国封建社会最为灿烂的唐朝。唐朝社会稳定，中外文化交流十分频繁。在这样的社会背景之下，唐代雕塑艺术，随着当时的经济、文化、美术、工艺的发展而更臻于繁荣圆熟。佛像造型也逐渐由南北朝的“秀骨清像”，而变得体态丰圆，衣褶流丽，使人见了有亲切之感。

佛造像在武则天时期达到了高峰，她大力提倡佛造像，这时期佛造像面容贴切近人，充满慈祥，神情庄严而从容，身体则圆肥丰硕，笔意豪壮。菩萨雍容华丽，楚楚动人，力士肌肉虬扎，显得威严，使人感到正直、勇猛，完全是唐代现实生活中的人物写照。

唐玄宗时期是佛教造像的黄金时期。此时的雕像，圆润丰腴，充满生命力，达到了前所未有的成熟与圆满。此时佛教已经相当普及，文人之间互相探讨义理，或在寺院苦读经书以应科举，闲暇时同至交好友游览佛寺建筑，几乎成为当时文人不可或缺的一部分。

五代战乱频仍，宋朝建立后，内忧外患不断，这时候佛教有所式微。但是由于提倡“只论文章，不问出处”的科举制度，使得大批贫寒子弟通过科举进入朝堂，形成了和贵族追求富丽堂皇截然不同的艺术审美观，他们追求的是平淡自然，含蓄蕴藉的格调。而市民阶层的扩大，也把自己的审美情趣融入到佛教艺术中。因而，此时的造像开始向世俗化发展，如飞来峰大弥勒造像，袒胸露乳，形态肥胖，做开口嬉笑状，完全不同于唐代的庄严肃穆。

这种世俗化趋势在元明清得以延续，比如流传民间的济公和尚，正是世俗化精神在佛造像艺术中的集中反映。至此，佛造像已经完全中国化了。











释迦三尊　六朝　砂岩　高 42cm

那些关于佛像的故事

关于佛像的故事有很多。其中关于释迦牟尼的生平事迹称为佛传故事。佛传故事的形式有四相图和八相图，是释迦牟尼一生各阶段形象的综合呈现。佛传故事一开始并没有完整的记述，而后，在各佛教派别的律典中，记述了释迦牟尼的简略传记。最后，将律典中的记述予以集中润饰，便形成了独立的佛传系统。关于释迦牟尼修行转世的传记被称为本生故事。本生故事又叫“本生图”，有单幅画、组合画、连环画、屏风画等形式。因缘故事是佛教故事中的佛弟子、善男信女和释迦牟尼佛度化众生的故事。经变故事是以图像的形式来表现一部或者几部佛经的思想内容。



释迦生平与教化——佛传故事

佛传故事又叫佛本行故事，讲述的是释迦牟尼生平事迹，是释迦牟尼一生各阶段形象的综合呈现。佛传故事的形式有四相图和八相图。四相图表现的是释迦牟尼诞生、降魔、初转法轮、涅槃四件大事，而八相图表现的是兜率天降世、白象入胎、住胎说法、右肋诞生、逾城出家、树下成道、初转法轮、双林入灭情节。在佛教经典中，都涉及释迦牟尼一生的教化事迹。

关于释迦牟尼的传记，一开始并没有完善的记述，只散见于小乘阿含部经典和律典中，片言只语地提及释迦牟尼说法前后的事迹和戒律。而后，在各佛教派别的律典中，记述了释迦牟尼的简略传记。最后，将律典中的记述予以集中润饰，便形成了独立的佛传系统。

涉及释迦牟尼一生教化事迹的佛教经典，最早的是东汉昙果和康孟详译《中本起经》，和同一时代竺大力与康孟详合译的《修行本起经》，其后有吴支谦译《太子瑞应本起经》、西晋竺法护译《普曜经》、北凉昙无谶译《佛本行经》、东晋迦留陀伽译《佛说十二游经》、刘宋求那跋陀罗译《过去现在因果经》、刘宋宝云译《佛本行经》，再后有隋朝的阇那崛多译《佛本行集经》、唐朝的地婆诃罗译《方广大庄严经》、北宋法贤译《众

许摩诃帝经》。

不过，这些佛经里的佛传，已不是释迦牟尼真实的生平事迹，而是经过修饰加工后，含有浓厚神秘色彩的宗教传说。它是在释迦牟尼灭寂后，信徒们为了弘扬他的思想，把早已流传于印度及南亚地区的神话故事、民间故事，经过长期的结集加工，而后编纂、附会到释迦牟尼身上的。这些经典，虽然都是佛传故事，但是内容却不尽相同，比如有的从释迦族的悉达太子降生叙起，有的从释迦族的祖先谈起，还有的从释迦牟尼的前生开始讲，更有的从天地开辟为起始。其中的《中本起经》《佛本行经》《佛说十二游经》，都译自 2 世纪初印度著名佛教诗人马鸣菩萨所作《佛所行赞》。

作为一种佛教艺术，佛传故事最早出现在建筑上是在公元前 1 世纪，印度桑志大塔门廓的石雕上。以后在印度和阿玛拉瓦蒂、犍陀罗的佛教艺术中，也出现过佛传故事的内容。

我国遗存的表现佛传故事的艺术品种类众多，以佛教石窟为主，在石窟寺中常用浮雕形式表示，造像碑也较多，也包含一些壁画形式。

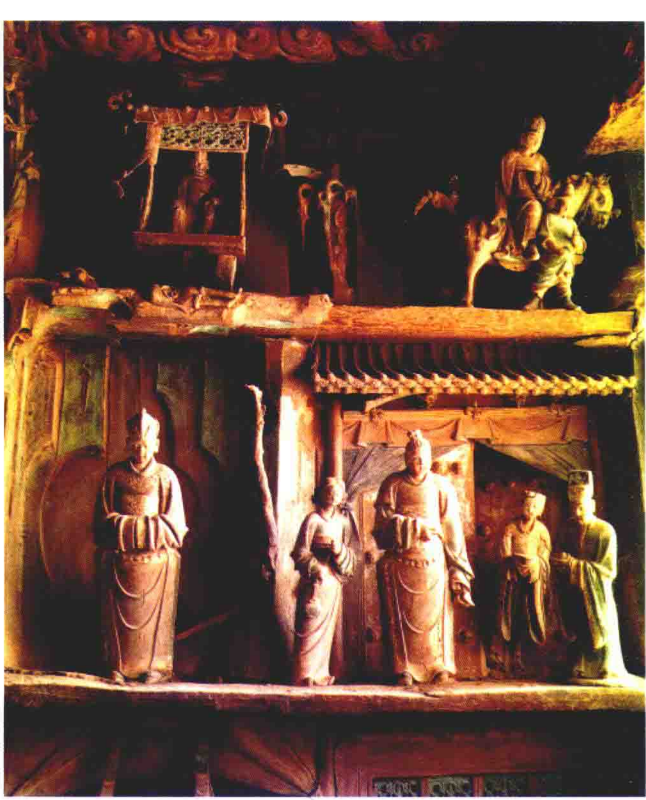
佛传故事壁塑白象投胎（平遥双林寺） 明 彩塑 高40cm

佛传故事壁塑禅坐说法（平遥双林寺） 明 彩塑 高40cm

佛传故事壁塑出游四门（平遥双林寺）　明　彩塑　高40cm



佛传故事壁塑初转法轮（平遥双林寺）
明　彩塑　高40cm　山西平遥双林寺释迦殿



佛传故事壁塑宫中生活（平遥双林寺）
明　彩塑　高40cm

佛传故事壁塑二臣进劝（平遥双林寺）

明　彩塑　高40cm

佛传故事壁塑金刀削壁（平遥双林寺）

明　彩塑　高40cm

佛传故事壁塑夜半逾城（平遥双林寺）
明　彩塑　高40cm

佛传故事壁塑迦叶皈依（平遥双林寺）
明　彩塑　高40cm

修行转世的传记
——本生故事

佛传故事又称“佛传图”，山西大同的云冈石窟第6、7、8、12、48、53窟均有佛传雕刻，新疆拜城克孜尔石窟第110窟，整窟壁画以佛传为主，表现释迦牟尼从诞生到涅槃的主要事迹。此外南响堂山第2窟中心柱、洛阳龙门石窟古阳洞和莲花洞中，也有佛传雕刻。

什么是本生故事？就是佛教创始人释迦牟尼在前世无数次修行转世的故事。佛教徒认为，像释迦牟尼这样的圣人，必然来历不凡，在修道成佛之前，必然经过无数次的转世修行，无私奉献，积累了很多善果，最后才能修行成佛。这是宗教神学“灵魂不灭”“转世轮回”思想的产物。这些有关释迦牟尼的本生故事，大多是早在印度民间流传的优美神话、童话、民间故事。为了显示释迦牟尼的神圣而伟大，在这些本生故事里，其前世多是国王、王后、太子、长者，或者是动物中的鹿王、猴王、象王、狮王等种种不同的化身，以无条件地施舍，不惜牺牲自己，几乎是到了跨越是非的程度，最后达到了成佛的目的。佛教徒把这些美丽的故事传说，编纂、汇集到释迦牟尼的前世身上。这些来自民间的故事传说，通过艺术的彩笔，构成了莫高窟壁画中最具民间气息的艺术作品。



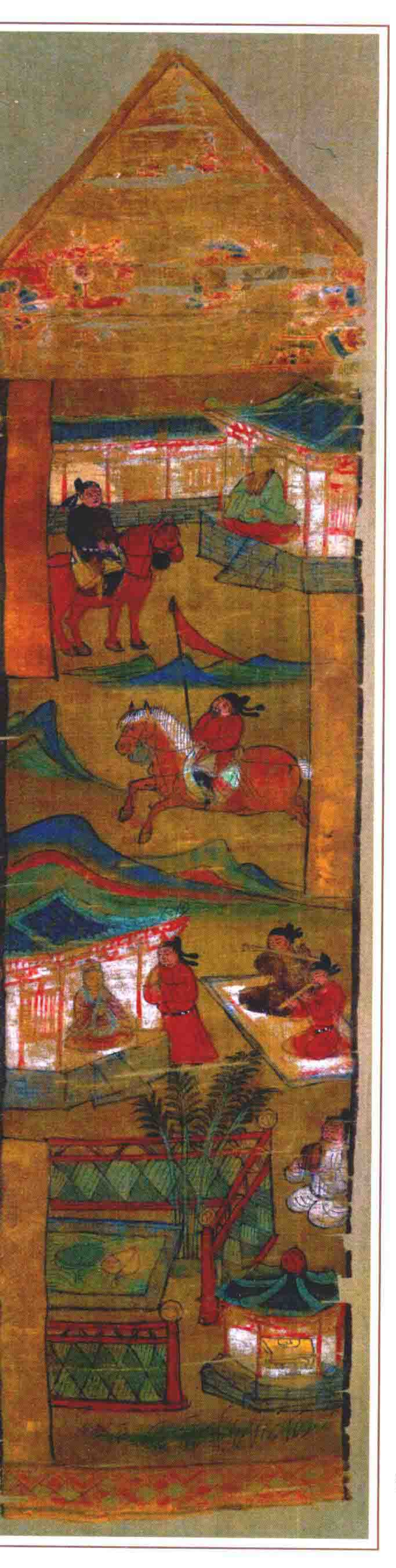
鬼子母　唐　石

25cm×10.5cm　（故宫博物院藏）



佛本生故事图　敦煌壁画

佛本生故事图　敦煌壁画



佛本生故事图 敦煌壁画

本生故事主要有：毗楞竭梨王身钉千钉、尸毗王割肉贸鸽、月光王施头、快目王施眼、九色鹿拯救溺人、善事太子入海求珠、鹿母夫人生莲花、须达拿太子本生等题材。这些题材，以绘画雕塑等艺术形式加以表现。因此，本生故事又叫“本生图”，有单幅画、组合画、连环画、屏风画等形式。其中，单幅画指的是以一个画面表现故事的一个典型情节，如第275窟北壁的《月光王施头本生》；组合画是以故事中的核心情节为主，把其他情节画在四周，如第254窟《萨埵太子舍身饲虎》；连环画则以横卷或竖轴多幅画面的形式，表现有时间、地点、完整情节的故事画，如第257窟的《九色鹿》本生故事；屏风画是把故事情节绘在屏风画上，一屏一个或几个情节，屏风按顺序连接，组成一个或几个完整的故事，如第98窟的《贤愚经》故事画。

这些故事画由于年代不同，因此造成了结构多样性。而它们的依据，则是《六度集经》《本生经》《贤愚经》《菩萨本缘经》《菩萨本行经》《大般涅槃经》《九色鹿经》《佛说义足经》《大方便佛报恩经》《佛五百弟子自说本起经》等佛教经典。

这些本生故事画的主题思想是表现“忍辱牺牲”，无原则地牺牲自我，其表现为水淹火烧、生离死别、狼吃虎啖、自刎投岩等悲剧性场面。而本生故事之所以占据中心位置，最根本原因是当时南北分裂割据、战争频仍、横征暴敛，在那个“死者蔽野，白骨成聚”的苦难时代，人们把情感寄托在虚幻的佛教境地中，希望有一个“救世主”出现，拯救自己于水火之中。

暗含教义的故事传说——佛因缘故事

因缘故事是佛教故事中的一种，这是佛弟子、善男信女和释迦牟尼佛度化众生的故事。因缘故事并不是佛教的创始人释迦牟尼创作的，而是依据古印度东南亚等地流传的神话、寓言、童话故事改编而成。

“因缘”一词来源于梵文。释迦牟尼在讲解佛教教义时，利用这些优美的故事和传说，劝喻世人崇信佛法，不恃强凌弱，言必有信，多行善事，积累功德，来世得以福报；反之，来世必受惩罚，得以恶报。传说这些因缘故事是释迦牟尼涅槃后，其弟子们在编纂佛教经典时记录到佛经中去的。

这些因缘故事多出自《增一阿含经》《贤愚经》《大般涅槃经》《大方便佛报恩经》《撰集本缘经》《法句譬喻经》等佛教经典。

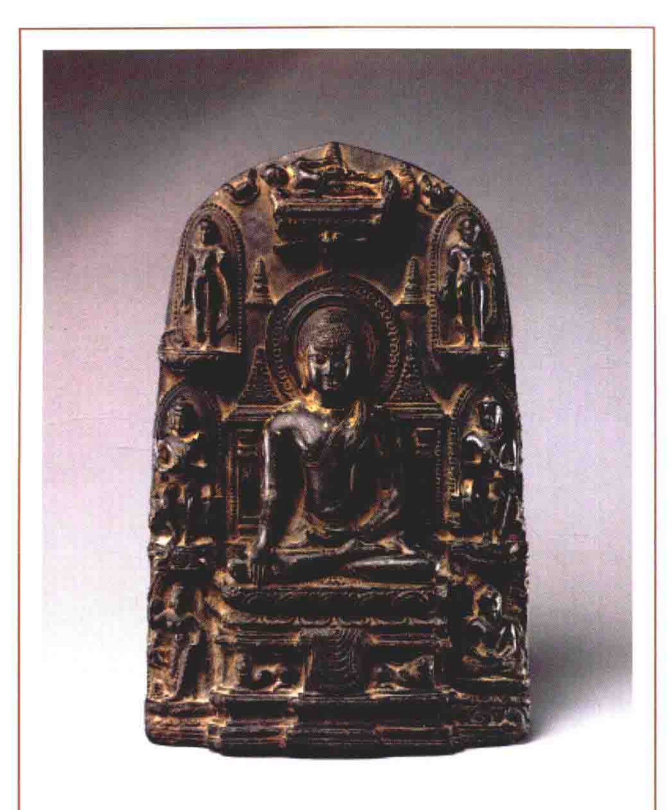
佛因缘故事大多是以连环画形式表现的，在我国，敦煌壁画中有关于佛因缘故事的记录。其中比较著名的有《五百强盗成佛因缘故事》，讲的是：古印度摩迦陀国有五百个强盗，经常结伙拦路抢劫，滥杀无辜，使该国与他国的道路中断。波斯匿王派兵征剿，强盗战败，国王擒贼审判，处以酷刑，剜眼、割耳、削鼻，放逐荒野，强盗们痛苦悲哀。佛听说后怜悯他们，给强盗们施法，使五百强盗身体康复。而后强盗们求佛说法，剃度出家，隐居在人迹罕至、环境恶劣的山林中，潜心修行，成无上正觉而登佛国。这个故事出自《大般涅槃经·梵行品》《报恩经》等，在敦煌石窟中仅有两幅，绘于第285窟和第296窟。该组画共有八个场景，从激烈的战斗开始，到强盗战败被官兵俘虏、受刑、出家等结束，整个画面由动到静，充分地体现了“放下屠刀，立地成佛”的佛教思想。

其他佛因缘故事有《微妙比丘尼受难因缘故事》，该故事出自《贤愚经·微妙比丘尼品》，绘于北周第296窟窟顶西壁和北壁，是敦煌石窟现存最完整生动的一幅因缘故事画，另外，晚唐第85窟的屏风上也绘有该画。《未生怨经变故事》在敦煌石窟中现存有八十多幅，一般中间是《观无量寿佛经》，左右两边是“未生怨”和“十六观”，这种形式到了盛唐时期开始形成固定的模式。其中绘于盛唐时期的第172窟、第148窟，是这一题材中的精品。须摩提女因缘故事，出自《须摩提女经》，该故事画在敦煌石窟仅有一幅，绘于北魏第257窟西壁和北壁上。

另外，克孜尔壁画中也有大量的佛因缘故事画，仅第80窟券顶所画就有八十多种，而且其中也有不少精品，比较著名的有《鬼子母失子缘》《花天因缘》等。《鬼子母失



佛陀在鹿野苑讲道　巴基斯坦（2世纪，古犍陀罗地区）　片岩　28.6cm×32.4cm





子缘》是讲鬼子母非常凶狠残暴，经常杀害别人的孩子，佛陀听说后就把鬼子母的孩子抓来，鬼子母找不到自己的孩子，最后找到佛陀询问，佛陀劝诫她："你有一万个孩子，丢了尚且寻找，世间百姓只有一个孩子，多的也只有三五个，都要被你杀害。"鬼子母说："如果今天我能带走我的孩子，便不再杀生。"佛陀说："只要你皈依佛法，便可得到。"于是鬼子母便皈依了佛法。这个故事在第 80 窟券顶就有记录，佛坐在座上，鬼子母合掌向佛请求，佛座下有一钵，钵中为鬼子母的儿子。《花天因缘》则讲有一个穷人常采花草供奉众僧，后世投生在一个长者家，出生时天降花雨，于是起名花天。在第 8 窟就有该故事：花天跪在佛左侧，右手举花做抛撒状。

就其目的来说，佛教因缘画就是为了加强佛教观念，增加佛教信徒，使佛教理念成为一种强大的思想体系。因缘故事画往往非常简单，不需任何铺垫，直奔主题，使画面具有说服力，即使是多情节故事画，也往往尽量快地突出故事高潮，绝不拖泥带水，使画面令人信服。从这个意义上讲，因缘故事画是一种概括性最强的艺术种类。

佛　印度　黑岩镀金 28.1×17.8cm

加冕佛

印度

青铜

32.1cm×18.1cm

图画表示的佛经变数
—— 经变故事

中国佛教美术史中，或者在谈论敦煌艺术的时候，我们会经常遇到“经变”这个词。什么叫“经变”？经是佛经，变是“变相”或“变现”，也就是形象化的意思。换句话说，经变就是以图像的形式来表现一部或者几部佛经的思想内容。因为经变故事多以绘画表示，所以又称“经变画”。

经变画与北朝时期流行的本生、因缘与佛传故事画不同，它们不是提供给僧侣们坐禅观想用的，而是为了向信徒们宣扬佛经的真正内涵。熟悉佛经的少数高僧，当然只需要看看就能加深印象，而面对广大的普通信徒，特别是一些不识字的人，更多的还是由和尚指点着画面，来向他们讲解某部佛经中的道理。这些经变画内容丰富，形式多样，常用的经变故事题材有西方净土变、维摩诘经变、法华经变、华严经变、东方药师变、弥勒经变、文殊变、普贤变，等等。

现存于炳灵寺、天水麦积山诸石窟的经变画，主要有维摩诘经变、地狱变、涅槃变等，这些西秦及北朝的经变画，在经变画的发展过程中具有举足轻重的作用。而炳灵寺第 169 窟的维摩诘经变、法华经变、华严经变等，是已知国内石窟中最早的经变画，虽然只是用简单画面来表现佛经内容，但无疑是开先河之举。

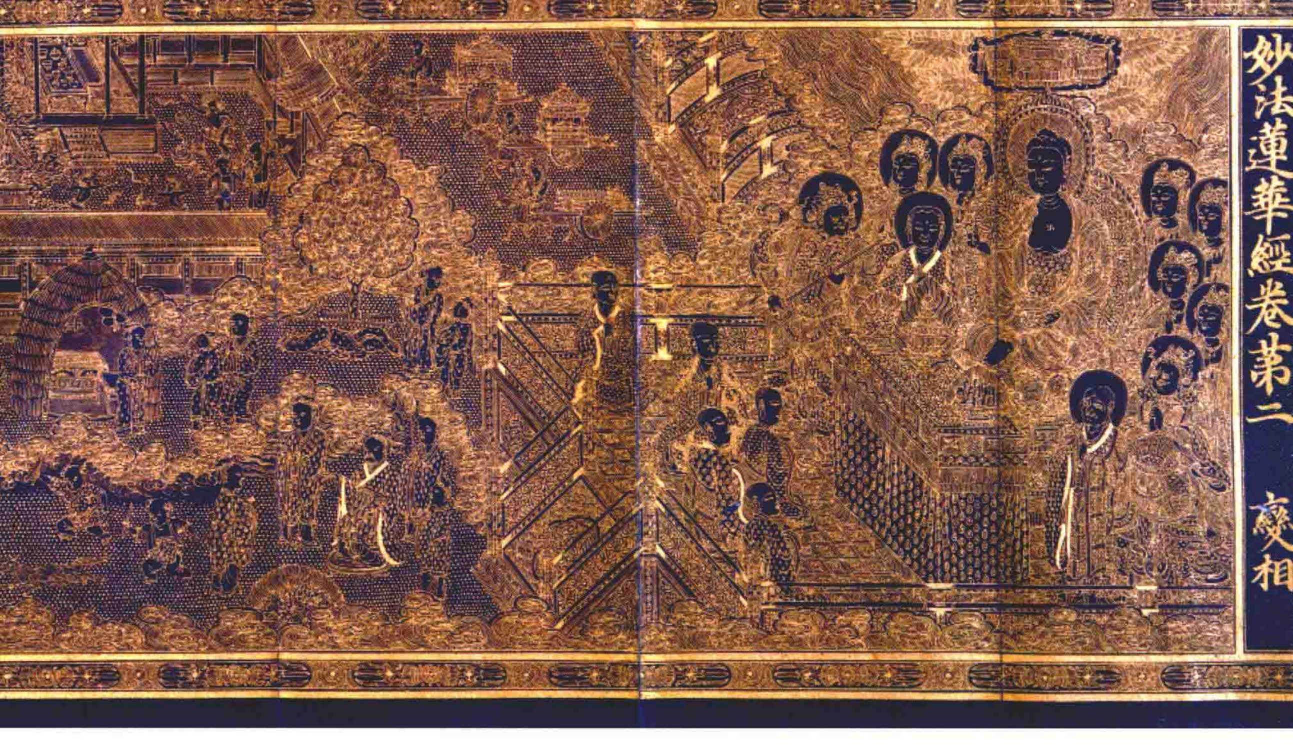
经变故事多取材于当时流传的佛教思想，如南北朝时期的经变多采自小乘经典，宣扬自我牺牲的精神，呈现朴拙的风格，内容以本生故事、佛传故事居多；隋唐以后，大乘思想盛行，以致内容富有变化，有维摩诘经变、本行经变等，是中国美术史上相当特殊的创作。

一般而言，大规模、复杂的经变画从隋代才开始，到唐代达到顶峰。另外，也有表现在立体雕塑上的。两宋以后，则多绘于缂丝、绣像、绢画上。至于文献方面，以《历代名画记》记录的经变最为丰富，其他除了散见于诸书外，还有若干遗品现存。

而所谓常见的经变故事题材，如维摩诘经变是由晋代顾恺之首创，以《维摩诘所说经》为所依经典。表现的是维摩诘称病在家，佛祖派遣文殊师利等弟子前去看望，席间维摩诘宣扬佛教教义的场面。这种题材在东晋、南朝和隋、唐、北宋的佛寺壁画、卷轴画中盛极一时。现存遗品有敦煌千佛洞第 1、52、74、84、117、149 窟的维摩诘，文殊论法壁画，以及山西龙门古阳洞之浮雕、日本奈良县法隆寺五重塔内，维摩文殊论法的塑像。



释迦牟尼佛与二弟子及十六罗汉
中国（13—14世纪） 合金铜 32cm×20cm



妙法莲华经变相图　韩国（高丽王朝时期）
折书（靛蓝染色桑纸黄金和银）　22.9cm×11.4cm

而净土变一般是指西方净土变，又称西方变、极乐世界。创始于南北朝，至唐代盛行，所根据的经典有《观无量寿经》《无量寿经》《阿弥陀经》等。西方净土变描绘净土佛、菩萨、圣众及种种庄严设施，呈现净土景象。遗品有敦煌千佛洞第8、14、31、33、34、44、51E、53B、70、114窟的壁画与画轴，日本法隆寺壁画、当麻曼荼罗等画轴，以及四川成都万佛寺出土的石刻品中，有南朝的净土变浮雕。

从唐代开始，“俗讲”之风逐渐流行，所谓的“俗讲”，就是指用通俗的故事来讲解佛经。佛经浩如烟海，内容又比较晦涩，为了便于大众理解，在俗讲之前，先把深奥的经文变成通俗的语言，这种语言的底本称之为“变文”，变文的体制，是散文和诗相结合的方式。还有另一个特点，就是有图画和它相配合，这种图就是经变画。僧众在俗讲时，往往在故事情节的关键处，指出画面上的这个情节让信众们观看，以便加深信徒们的印象。

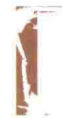
由此可见，经变画既表现佛经的某些内容，又表现佛经的关键部分，而佛教中的俗讲和变文，也影响了中国文学的发展，宋代以后流行的评书和话本小说，比如冯梦龙的《三言》，都是从这里学来的。

各朝代的佛造像

佛教诞生三四百年后，佛教经西域传入中土，至今已经有两千余载。中国的佛教文化，经过与中国传统文化相融合，已经深深渗入到中国人的思想意识、生活习惯里面。佛教教义中因果、因缘、追寻极乐世界的思想，同中国传统的儒家、道家思想一样，共同成为中国人的信仰。佛教在中华大地两千年的传播，深深烙上了中华民族的印记，出现了法相宗、天台宗、净土宗、律宗、密宗、禅宗、三论宗等几大宗派，佛像造型及所持器物的形象和意义等也逐渐被烙上中国的印记。中国历史悠久，各个时期表现出来的艺术形象也不尽相同，佛造像也随之千姿百态，不尽相同。



观音菩萨
六朝　铁　高 70cm



魏晋南北朝

魏晋南北朝时期的佛造像从深受印度犍陀罗风格和笈多艺术的影响到逐渐向汉地风格转变。从北魏迁都洛阳之前的云冈模式逐渐过渡到后来的“秀骨清像”风格。云冈模式时期，佛造像面部粗犷，气势雄浑，风格古朴雅致，神态安静内敛。后期的秀骨清像时期，面相消瘦，削肩体长，形象俊秀，风格飘逸。这与北魏后期的社会风气与大环境有直接关系。南北朝时期开凿的敦煌莫高窟、大同云冈石窟、洛阳龙门石窟、天水麦积山石窟等中国著名的大型石窟群，规模宏伟，雕刻工艺精湛，成为宝贵的世界文化遗产。



魏晋风骨，婉雅俊秀

佛造像是随着佛教的传播而逐渐发展起来的一门独特的造型艺术。自东汉传入以来，由于诸多历史原因，发展十分缓慢，而各个时期表现出来的艺术形象也不尽相同。魏晋时期的佛教艺术，因其独特的造型特点而在美术史中熠熠生辉。

魏晋时期佛造像艺术成就，主要来源于十六国，西晋灭亡之后，由北方五个少数民族匈奴、鲜卑、羯、氐、羌相继建立起十六个独立的小政权，包括前凉、后凉、南凉、西凉、北凉、前赵、后赵、前秦、后秦、西秦、前燕、后燕、南燕、北燕、夏、成汉共十六国，史称十六国。它们的活动范围大致在黄河中上游，也就是今天的甘肃、陕西、内蒙古、山西、河北、河南、山东、辽宁一带。

到十六国时期，佛教已经传入中国二三百年了，虽然佛教传入方式有海路和陆路之分，但是相当大的比重是沿着丝绸之路进入内地的。由于十六国位于丝绸之路的必经之路上，再加上当时这些政权的统治者大多崇信佛教，西域的高僧佛图澄被后赵石虎尊为“大和尚”，他不仅宣讲佛教，还参与军政机要。由此，奠定了魏晋时期佛教的繁荣。这一时期，传世或出土的佛像基本上都是十六国的。作为单尊以礼拜供养之用的佛像，尤其是有明确纪年的最早佛像，都出自十六国，这是一个共识。

十六国佛像虽然是早期佛像，但是仍然有较高的艺术水平，虽然整体保存下来的不多，但仍能从雕像上区分出它的时代特征。因此，它的特征可以归结为：






如来　五胡十六国　铜鎏金　高 13.5cm

从发式上看多为磨光肉髻形式，没有发绺，中间呈大圆珠样肉髻，光亮无纹，发纹刻痕明显不多。这种发式，既不同于秣菟罗右螺旋状发髻，也不同于犍陀罗的波浪形或涡卷形。并且多为小型坐像。

从五官轮廓上看，十六国时期佛像额头较宽，鼻子肥大，大眼横长，目光平静，大都有胡须，很少见到犍陀罗高鼻深目样式的印度佛像造型，证明此时佛像造型已经开始中国化。

从服饰上看，基本为印度犍陀罗样式，佛身着无领通肩式大衣，从两肩搭过时，自然形成褶纹效果，有的小件造像往往把这种褶纹处理成圆领状，并加上连珠花纹。此时的衣纹刻痕较为深刻，极富立体感和写实感。曲线自然得体，以前襟和两臂刻画最为细致。而小件佛像则有些简单，服饰衣纹有程式化和图案化的趋势。

这时的佛像多为坐像，由于北方坐禅之风盛行，对佛教造像有一定影响。尤其是一些个人供奉的造像，全部是两手禅定印，双腿盘膝，并没有固定的禅定手印。

佛像台多为四方台型，这种四方台座和犍陀罗造像不同，是具有中国特色的宝座形式，这种台座纹饰多为云气纹，两旁往往有两个狮子雕像，中间多饰浮雕水瓶，瓶内插花，或者是汉式博山炉，炉旁往往供养人像。

坐像身高一般是五到十厘米，多是青铜材质，鎏金铜像色泽深黄，佛身底部空洞，往往和背光、台座等套装为一个整体。

而这一时期佛像发式为磨光肉髻，面相圆润且有短胡须，面部表情平静，高鼻梁，眼阔，目光平视。服饰为通肩式大衣，左手持衣角，右手作施无畏印，立于覆钵形圆莲座上，莲座上装饰一般为素面无纹大莲瓣。

南北朝时期，佛教已经有大量中文译本



释迦牟尼佛端

十六国　铜鎏金　高 66cm

问世，印度佛教各派经典基本传入中国，当时玄学思想盛行，佛学义理也被越来越多的人接受，佛学和玄学进一步融合，并且形成一股社会趋势，佛教在各个阶层被广泛信奉。再加上统治者不遗余力地推崇和宣扬，当时佛教进入繁荣时期，随之而来的佛教艺术也纷纷问世。

在这个全民崇佛的时代，大大促进了佛造像的发展，同时，以国家和社会的力量营造石窟的活动也前所未有的发展起来。这个时期开凿的敦煌莫高窟、大同云冈石窟、洛阳龙门石窟、天水麦积山石窟等中国著名的大型石窟群，其规模之宏伟，雕刻之精湛，成为宝贵的世界文化遗产。

而这也反映了人们对佛造像的需求程度。在佛造像被人们广泛接受之后，才产生了大型的石窟群。大规模的石窟造像艺术又反过来促进了佛造像艺术的发展，这一切充分说明了南北朝时期佛教被社会广泛信奉，以及对中国传统文化的巨大影响。

王朝更替分南北朝，秀骨清像难自全

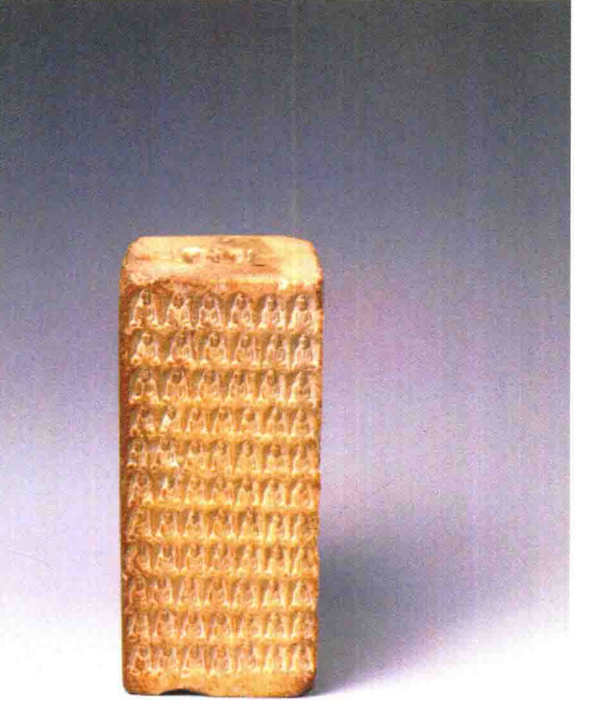
南北朝时期，南方有宋、齐、梁、陈。北方则先由北魏统一，然后再分裂为东西两半。东魏之后为北齐，西魏之后为北周，由于朝代更替频繁，社会的政治、经济、文化波动也异常激烈。这是印度佛造像艺术中国化、民族化的重要历史时期，因此，南北朝虽然时间短促，但是对佛教艺术的发展和影响，是令人惊叹和备受关注的。南北朝时期虽然民族、文化、地域之间存在差异，但是同处一个时代，佛造像的风格还是相当一致的。所以北朝佛造像的特点可以说是这一时期的共同特征。

从北魏建立到分裂，前后历史二百余年，这是中国佛造像风格变化最为剧烈的时代，总共可分为前后两个阶段。

北魏前期佛造像具有十六国的风貌和痕迹，佛造像具有磨光式肉髻，同时也有犍陀罗风格的涡卷式。衣饰显著特点是：通肩式大衣，盖在两肩，下身着裙，薄衣贴体，褶纹繁复，衣纹线条呈隆起效果。雕像风格为豪放大气，刻工雄健。

北魏后期佛像造型汉化特点尤为明显。佛的面部造型为鼻挺唇薄，表情庄重。发型除前期式样外，开始流行螺发型，服饰也在前期样式上加以改动，开始流行士大夫褒衣博带的着装，衣纹花色图案丰富。这一时期秀骨清像成为主流。这一风格来源于南朝画家陆探微的画风，这种风格正和当时玄学吻合，人们寻求一种仙风道骨的风韵。这直接影响到佛像的玄学化，这种佛像通常身材修长、脸型瘦削，看似瘦骨嶙峋，其实筋骨铮铮。






宝塔形碑　西魏　蛇纹岩　12.7cm×10cm



沉思的佛 北魏 砂岩 52.1cm×32.4cm

在吸收了南朝的审美之后，融入中国传统文化，这样的造像，那瘦削的身材，不可言说而又意味深长的微笑，睿智理性的洞察哲理的智慧神情，以及摆脱世俗的潇洒风度，完全是当时贵族审美理想的集中体现，也是这一时期人们所向往和追求的美的最高境界。

这一时期造像衣纹的手法，在阴线条和凸起线条的基础上，创造出直平阶梯式衣纹，同时汲取秣菟罗突起极密的线条，用以装饰衣纹。佛像背光多为大莲瓣形，较为高大，庄重威严，火焰纹较为细瘦，莲肉突起成台面，四足台座为梯形，特征明显。

北齐、北周时期突出特点是衣纹刻画简单，不注重立体效果，北齐造像面部丰满圆润，身材比例匀称，但突出特点是造型总体扁平，缺乏立体感。北周时期则是比例失调，佛像头较小身子较大，身材显得粗笨。脸型由瘦削变得丰满圆润，脸型轮廓也显得较长。

另一方面，佛像服饰特点有所变化，上身穿“僧祇支”，外着敷搭双肩式的外衣，下着裙。而且衣纹线条相比前期更为稀疏，有的采用阶梯式的衣纹，纹线平直浅陋，有的呈现新的突起线条，下部衣纹较少，体现出当时新的雕刻风尚。

中国佛造像到北齐、北周时期已经基本定型，后世的佛教造型都是在此基础上发展起来的，因此，在佛教艺术研究史上，对于这一时期的艺术特点必须认真把握。



菩萨　北齐　砂岩　419.1cm×449.6cm



弥勒佛

北魏 镀金锡青铜 59.1cm×38.1cm








如来三尊　东魏　砂岩　高126.0cm

隋唐五代

隋文帝统一中国后，大力扶持佛教传播，多次下诏令修建寺院、塑造佛像、优待僧人并组织专人翻译佛经。石佛造像的造型特征具有区域性风格的变化。地区不同，造像风格不同，工艺水平也参差不齐。初唐时期造像基本保持隋代特点：佛和菩萨面容轮廓适中，体态丰肥、饱满壮硕，佛发髻多为螺发且较为高耸，发纹明显。盛唐时期是我国佛造像最繁荣的时期，这一时期，佛教艺术彻底中国化，成为一种成熟的造型艺术。这个时期佛造像，表现出了浓厚的中国文化精神和浓郁的民族艺术风格。五代的佛造像，在艺术风格上，和盛唐时期大体相同，只是在造像的整体和意韵内涵上有所差异。

隋朝大一统，风姿威武雄壮

589年，隋文帝杨坚统一中国，结束了近三百年来南北朝分治的政治局面，重新建立了统一的多民族封建中央集权国家。隋朝历史虽然短暂，但它在中国文化史、佛教发展史及佛教造像发展史上，都有极其重要的作用。

隋文帝统一中国后，大力扶持佛教传播，曾多次下诏令修建寺院、塑造佛像、优待僧人并组织专人翻译佛经。史料记载，他发布诏文中说："朕皈依三宝，重兴圣教，思与四海内一切人民俱发菩提，共修福业，使当今见在，爰及来世，永作善因，同登妙果。"佛教因此兴盛起来，带动的还有造像艺术的发展。隋文帝多次下令修复佛像，同时首次宣布雕刻金、银、檀木、夹纻、牙石等材质的佛造像。隋文帝在位仅仅二十年，但是这时期修复和建造铜、牙骨、石、夹纻、檀木佛造像数十万尊，隋朝佛造像之风可见一斑。

虽然隋朝南北文化进一步融合，但是仍然没有形成一个全国统一的造型式样，石佛造像的造型特征还具有区域性风格的变化。地区不同，造像风格不同，工艺水平也参差不齐。隋朝佛造像是在继承北齐、北周时代造像风格的基础上发展起来的，具有承前启后的作用，其造型有明显的时代特点。

它的艺术风格，隋代佛造像至今遗存尚多，从传世品上看，这一时期佛像风格多样化，同北周的造像风格比较接近，时代特征比较明显。

从造型结构上看，隋代的造像不论佛、菩萨等，仍然感觉比例失调，头大身小，上



观世音菩萨 隋 金铜 43.8cm×12.7cm



菩萨　　隋　　青铜　　高 10.2cm

观世音菩萨　隋　石　185.4cm



观世音菩萨　隋　石　高100.8cm



身长下身短，整个躯体显得饱满，造型稍微板滞，动态感不强，有厚重之感。佛像的头部肉髻较为平缓，面部丰满，衣纹有的仍然较为浅薄。菩萨造像璎珞颗粒粗大，下垂过膝，缯带和帔帛向两侧低垂，缺少飘逸灵动。

总的说来，综合国内外藏品及近年的出土品，具体的特点有几个方面：佛像舟形背光，高而细，饰以火焰纹、联珠纹；佛座多为圆形莲座、圆形座，下有四足床；其造像面相饱满，上身比例略大；佛着褒衣博带式佛装，手施无畏、与愿印；菩萨戴宝冠，宝缯垂肩，饰有璎珞，帔帛交叉后自肩垂于体侧：胁侍菩萨则双手合十。

隋代佛教造像优秀的艺术作品，有1974年西安市八里村出土的查钦造金铜阿弥陀佛像，现藏西安市文管处，美国波士顿美术馆收藏的开皇十三年金铜佛群像，以及上海博物馆的隋代佛造像，这些作品，代表了隋代佛造像艺术的优美风格。

唐与五代十国，浪漫与写实交融

唐代是中国封建社会的鼎盛时期，经济实力雄厚，政治安定，唐王朝以其博大的胸襟、自信的气度吸收接纳各民族的优秀文化对各种本土和外来文化，一视同仁，中国的道教、印度佛教以及其他国家的宗教都得到了一定发展。在这些宗教之中，佛教尤其受到统治者的重视。由于佛教义理严谨，还有鲜明生动的佛造像作为供奉对象，所以成为当时中国最具影响力的宗教。

唐朝统治者虽然出于政治需要大力提倡道教，唐太宗当时以道教为先，但是实际上执行的政策却是佛道并重。全国统一后，唐太宗下令在全国各地建立佛寺、道场。武则天对佛教更是钟爱有加，她夺取地位后不久，就宣布佛教凌驾于道教之上，鼓励僧人开讲佛经，弘扬佛法。这一时期佛教发展和佛学理论都取得了辉煌成就。而这一时期，佛像雕塑艺术也达到了前所未有的高峰，称得上是中国佛造像艺术的第二个高潮期。据史书记载，唐代十分重视雕塑，雕塑艺术十分发达，工艺水平也相当高，专门设立工部，管理天下匠人，并对雕塑、铸铜等工艺匠人统一管理。这一时期，石雕、木雕、泥塑以及夹纻等各种形式的佛造像普遍盛行，数量质量达到了前所未有的高度。

初唐时期造像基本保持隋代特点：佛和菩萨面容轮廓适中，体态丰肥、饱满壮硕，佛发髻多为螺发且较为高耸，发纹明显，曲直自然，佛的服饰袒肩式与通肩式互用，裙带有小扣结，分左右但不直接下垂。佛像下部衣着衣纹繁复，多为隆花圆绳状条纹，极具写实性。菩萨体型稍肥胖，璎珞复杂，头戴花瓣式冠或高发髻。工艺技法承袭南北朝晚期风格，直平刀法表现衣纹，后期变为新圆刀法，增强了造像的立体感。

盛唐时期是我国佛造像最繁荣的时期，这一时期，佛教艺术彻底中国化，成为一种成熟的造型艺术。这个时期的佛造像，表现出了浓厚的中国文化精神和浓郁的民族艺术风格。这个时期佛造像表现出的鲜明人格化、世俗化、个性化的特点以及浪漫夸张的艺术表现手法，深刻反映了那个时代人们的精神风貌。这一时期，佛像造型风格独特，艺术手法多样，造像比例协调，结构匀称，已经没有隋和初唐时期比例不协调的特点，大多体态生动活泼，呈现出生活气息。

盛唐时期佛造像形象庄严慈祥、面庞丰满、五官轮廓逐渐丰润，与汉人相貌接近。佛的发型多为螺髻、高肉髻。服饰多为通肩式或褒衣博带式大衣。底座多为束腰式台座，底边多为六角、八角、圆形和花口形等多种形式。菩萨像面部表情端庄温婉，不着宝冠，多束高髻，发型优美。上身多纤细的璎珞，披巾下垂，下着羊肠大裙，衣纹线条流畅，衣着紧贴腿部，身体上部向一侧倾斜，袒胸露乳，体态生动，身躯丰腴光润，体现了唐代妇女的风采。



文殊菩萨　唐　镀金锡青铜
19.7cm×11.4cm

菩萨　唐　青铜　19.7cm×12.7cm

这一时期佛造像服饰多采用下衣贴体的表现手法。佛像犹如水中出来，生动勾勒出人的曲线，增加了艺术表现力和感染力。雕刻手法继隋唐早期的直平刀法和新圆刀法后不断更新，产生了在细部以凸起的圆线条来表现衣纹线条的技法，这种技法，线条层次丰富。而后不断演变，成为用较为写实的线条来表现细部特征的表现形式。

晚唐佛像艺术风格同盛唐大体相同，只是气势由盛唐的宏伟大气变得沉稳现实。

907 年，朱温灭唐自立，中国历史进入五代十国时期，这是唐朝灭亡到北宋建立之间的转折期。五代是指唐朝灭亡后依次更替的位于中原地区的五个政权，即后梁、后唐、后晋、后汉与后周。这一时期是个大混乱、大破坏时期，上有暴君，下有酷吏，再加上长年战争征赋不断，名都长安和洛阳都曾被毁，所以前人把五代称为“五季”，也就是末代，最差的。在这样的社会背景之下，佛造像又有其自身的变化。

五代佛造像，在艺术风格上，和盛唐时期大体相同，只是在造像的整体和意韵内涵上有所差异。盛唐时期佛造像色彩丰富，气势宏伟，浪漫与现实主义高度结合，造型丰满生动，非常有活力。而五代时期佛造像则显得沉稳现实，过于拘泥于形式，很少创新。从艺术风格上来说，这一时期佛造像带有较强的世俗情趣，呈现一种世俗情趣的写实风格。

这一时期的佛造像的突出特点是：形体比例协调匀称，技法娴熟但造型呆板，缺乏灵动。同盛唐造像的富贵华美相比，显得缺少神韵。在服饰上也有突出特点，比如服饰较为朴素，坐像大衣较短，一般只搭到台座边上。也可能是世俗人物的写实特点。

菩萨 唐 青铜 19.7cm×12.7cm





观音菩萨与大势至菩萨　唐　石　高163.8cm









佛　唐　大理石　55.2cm×19.1cm



观世音菩萨　唐　镀金铅青铜　27.3cm×10.5cm

宋辽金元

宋代的佛造像中菩萨像十分具有特色，脸胖、高发髻、身段高长，有的左手臂放在拱腿之上，右手下垂，还有的衣裙有褶，左手盘于腿上，右手伸在腹前。宋代匠师们能够运用熟练的表现手法，将佛像造得逼真细腻。辽代，佛教在契丹王室的扶持下发展异常蓬勃，当时兴建了许多宏伟的佛寺和塔幢。在河北独乐寺、山西华严寺等都发现有辽代佛像，又在内蒙古万部华严经塔、北京天宁寺塔中发现大量辽代佛造像，造像风格上继承了唐代。金代佛造像大多垂发袒胸，花冠高髻，长裙束带均为华丽，整体造型上继承了辽代的特点。元代佛造像深受藏传佛教影响。中统元年藏传佛教成为中国的国教。中统二年，尼泊尔匠师阿尼哥跟随八思巴来到北京，并受到了忽必烈的重用，他建造了大批的梵式佛造像，为元代梵式佛造像的兴盛拉开了序幕。

现实的大宋，趋于世俗的佛像

宋朝结束了五代时期的分裂局面，统一了中国，建立了中央集权的国家。中国进入了一个以汉民族为中心，同北方少数民族建立的辽、金、西夏等政权共存的特殊历史时期。这一时期佛造像的风格是多样化的，既体现了汉民族的文化特点，也融合了北方少数民



东方持国天王 大理国 铜鎏金 15.6cm×13cm

族的艺术特点。北方少数民族文化对佛造像影响是不可低估的。

北宋统一中国后，采取一些开明政策，使得这一时期经济走向繁荣，文化艺术也进入一个新的历史时期。当时京城汴梁的规模之大，商铺之多，是世界级的大都市。在这种环境的影响下，宋代的绘画和工艺美术及陶瓷方面都取得了极高的成就。而这一时期的山水和花鸟画也有极高的造诣，并且取代了佛、道宗教人物画，占据了主流画的位置。宋代瓷器世界闻名，这一时期瓷佛像从造型、色彩以及装饰图案等方面都有极高的水平。

在宋代，由于中国传统的理学观念更加保守，封建色彩越加浓厚，佛教由此进入了衰退期。随着商品经济的崛起，社会意识更加趋于现实，佛像造像也更加世俗化、大众化，并从狂热崇拜转为现实信仰。唐代造像往往佛国人间兼备，宋代造像则更具有写实性和人间情趣，往往淡化了宗教威严。佛造像则更加贴近普通民众，并创造出中国人喜爱的菩萨及罗汉形象。这一时期的佛造像，是浓郁世俗化、人间化的现实反映。但是，宋代的绘画艺术对佛造像艺术的影响是不可低估的，写实性的画风直接影响了宋代造像的风格。


菩萨　北宋　木　高115.6cm

在两宋时期我国北方地区以陕北为代表、南方地区以四川为代表的中小型石窟异常繁荣。在这些石窟中，除铜、石、木等佛像外，还有金、玉等类型佛像也逐渐兴起。据史料记载，在佛像题材上以观音、文殊、普贤、地藏为代表的菩萨像，以及禅宗的罗汉像在这一时期非常流行。

在宋代，佛像发髻处的髻珠和袈裟处的纽都是非常显眼的，还有观音像头戴的观音兜、菩萨像的洨洒坐姿，以及有个性的各种罗汉像等，这些都是宋代佛像的重要特征。此外相比唐代，宋代佛像也有长足发展，虽然佛像压低了宗教气氛，但其却更善于表现现实主义，突出了亲切的人性化。宋人造像





释迦牟尼佛与菩萨　南宋　猛犸象象牙　高23.5cm

将神佛世俗化这一特点，是非常具有艺术性和现实性的。

还有，宋代佛像中菩萨像很多也很有特色，比如脸胖，有的高发髻身段高长，有的左手臂放在拱腿之上，右手下垂。还有的衣裙有褶，左手盘于腿上，右手伸在腹前。比如河北正定隆兴寺内有一尊宋代大悲菩萨铜像，高二十二米，总共有四十二只手臂，其造型比例匀称，衣纹流畅，具有明显的宋代造像艺术风格。

宋代匠师们能够运用熟练的表现手法，将佛像造得逼真细腻，细致流畅。宋代佛造像承袭了唐代风格的衣饰自然、容貌饱满、体态丰腴外，还有其发展之初，比如其造像减低了宗教气氛，更富有现实生活艺术之美。

宋代佛造像特点是面容丰润、五官端正，表情宁静淡雅，外表和程朱理学士大夫的形象有些相似。佛像设计多为螺髻，肉髻较为平缓。其身材匀称，凹凸有致，衣带流畅细致，姿态活泼随意，极具时代风格。

豪迈的辽金，衣饰华丽神态呆滞

辽代是中国历史上以契丹族为主体建立的王朝，契丹族是中国古代北方地区的一个少数民族。辽在政治、经济、文化等方面也有一定成就，如在经济上，辽的社会生产保持了自己独特的发展方式，既有草原牧业，也有耕地农业。金代则是以女真为主体建立的王朝，在中华民族历史发展形成上有着极其重要的历史地位。金国在封建化的过程中，其社会经济获得一定发展，除了畜牧业外，其农业、手工业以及商业也有所进步。

辽金两代在中原内地先进技术的影响下，纺织、矿冶、陶瓷、建筑以及马具等手工业较为发达。因为辽金两代都崇尚佛教，其中辽代还编修《大藏经》，因此当时佛教极为盛行，佛像技艺也得到了长足发展，其佛像最大特点为衣饰华丽神态呆滞。

辽代的主体民族虽然是契丹族，但其造像风格却与北宋类似。辽代佛像衣饰华丽较为鲜艳，神态却显出游牧民族的呆滞特点。一般肉髻平缓，螺发中间多有髻珠，其坐像胸部宽厚，上半身偏长，装束朴素，束带飘逸下垂于两肩。

在辽代，佛教在契丹王室的扶持下发展异常蓬勃，当时大辽在其五京：上京、中京、西京、南京、东京中兴建了许多宏伟的佛寺和塔幢。后来，人们在河北独乐寺、山西华严寺等都发现有辽代佛像，又在内蒙古万部华严经塔、北京天宁寺塔中发现大量辽代佛像，从中可看到辽代佛造像的风格。

辽代佛造像风格上承唐代余韵，不乏精美之作，比如大同华严寺的一尊菩萨像，其造型极为生动准确，那是一尊双手合十的菩萨立像，表情庄重，微带笑意，头微侧颔，



水月观音　辽　柳木　118.1cm×95.3cm

大势至菩萨　金　杨柳　100㎝×29.4㎝

毗卢遮那佛

辽

铜

21.9cm×11.1cm

堪称辽代佛造像中的登峰造极之作。

辽代的铜鎏金佛造像也异常兴盛，其尺寸一般都多在 20 厘米左右，其特点多为花口式台座，莲花瓣非常饱满，其袖口和裙下往往有曲蜿的衣纹，上半身则略长。此外辽代的三彩罗汉也非常出色，其表情生动，尺寸高长，造型生动准确，代表了辽代佛像的高超技艺，非常具有辽代造像的时代特征。

金代统治者虽然提倡佛教，但不像辽代统治者那样热心。金代作出了一些严格的限制，使得金代佛造像整体比辽代稍逊一筹。但是金代佛造像也有所发展，其石雕佛像最为明显。同辽代一般，金代石雕佛像多以浮雕形式出现在佛塔等建筑物上，其风格大抵与辽代相同，但是金代石雕造像从面部到躯体都比辽代造像更为肥胖，显出一些臃态，这也是区分两者最明显的区别。

金代佛像大多垂发袒胸，花冠高髻，长裙束带华丽，整体造型上继承了辽代的特点，虽不似宋像那般挺秀，却也面相方圆，衣褶尤其重叠繁复，身材也更为丰满。这说明金代佛像大体承袭辽代传统，技法上未有较大突破。还有金代佛像体态壮硕，身躯更为饱满，流露出北方民族的浑朴。

综合来看，金辽两代佛造像同样讲究施彩敷色，衣带华丽繁缛，但其在佛像神态上却少了几分中原汉文化的细致，表情难免带些呆滞，可见辽金两代的佛像已经从唐代的写实性转变为图案化。

文化交融的元代，质感不强，程式化明显

元朝是由蒙古族建立的一个少数民族帝国。1260 年元世祖忽必烈建元“中统”，他取《易经》中“大哉乾元”之意改国号为大元，并于 1276 年攻占临安。1279 年灭亡南宋，全面占领中国，结束了自五代以来的分裂局面。

元朝幅员辽阔，其疆土内的种族繁多，使得元朝的宗教呈现多元化发展，各类佛教都得到了较大的发展。元代帝王十分尊崇藏传佛教，极大地推动了藏传佛教和佛像艺术的发展。这一时期由于西藏归入中央政府，汉藏文化开始密切交流，佛像艺术形成了尼藏、汉藏或汉尼藏融合的新型艺术形式。

元代的佛造像受到藏传佛教影响很大。中统元年元世祖忽必烈立藏传佛教为国教，并封西藏佛教萨迦派领袖八思巴为帝师，从此藏传佛教成为蒙古国教。中统二年，尼泊尔匠师阿尼哥跟随八思巴来到北京，并受到了忽必烈的重用，他建造了大批的梵式佛造



释迦牟尼佛　金　杨柳　64.1cm×47cm



菩薩　元　釉面陶瓷　50.8cm×30.5cm



佛

元石　22.7cm×8.9cm

像，为元代梵式佛造像的兴盛拉开了序幕。

后来人们在北京故宫中发现一尊元代佛像，此尊元代佛像面相和善，双目略低垂，大臂细腰，右手在胸前结无畏印，上身袒裸，下着薄裙，身披大衣，直立于莲座上。其质感略差，姿势优美，体态自然，也突出了元代造像质感不强、程式化明显的特点。

元代佛像特征是质感不强，程式化明显，其大多面相清秀，脸型圆润，表情恬淡。元代佛像肉髻高耸，躯体健硕丰满。通常菩萨袒露上身，胸佩璎珞，下身着裙，褶皱简洁。其佛像莲花台底大多为倒置的梯形，莲瓣肥大深具元代特征，其姿态妩媚，也具有印度巴拉王朝的造像风格。

元代佛像在承袭了前朝佛像特点外，还融入了西藏风格，其佛像大多面颊丰满，五官生动，饰有项圈和长链，手足戴有钏镯，其装饰风范与造型样式都体现了元代造像的鲜明特点。元代佛像体态大多自然，姿势优美，采用了写实手法，具有独特的简洁风格。

明清时期

明代佛像更加贴近生活，世俗化非常明显。从佛像造型佩饰上看，一般菩萨是袒露上身，肩上搭有帔帛的，其服饰轻柔，衣纹的刻画也非常写实，视觉效果逼真。明代佛像特征很多，比如长目细眉、高鼻、薄唇、额头较宽、面相丰润，表情不再如辽金般呆滞。在明代，还出现了一种名为“永宣造像”的造像。“永宣造像”是新型的佛像艺术模式，风格成熟，在藏传佛像艺术史上有重要影响。清代继续尊崇藏传佛教，这使得藏传佛像艺术得以继续发展，在佛像风格上也出现了写实与崇古两大派别，同时在各地观念和工艺影响下，还产生出不同的地域风格，比如藏中风格、北京风格、漠南蒙古风格、喀尔喀蒙古风格等。



恢复汉俗的明代，造像贴近现实

1368 年，明太祖皇帝朱元璋在南京应天府称帝，国号大明。明初定都于应天府，1421 年迁都到顺天府。明朝前期国力强盛，开创了洪武之治、永乐盛世、仁宣之治和弘治中兴等盛世，其国力逐渐达到全盛，疆域辽阔。

明代政权建立之初，对于元代崇奉藏传佛教的流弊进行了一定的借鉴，之后便开始对于汉地传统的佛教进行了支持，因此藏传佛教在内地逐渐衰败，而禅、净、律、天台、贤首诸宗则恢复发展。

明代铸造金铜佛像非常兴盛，大多为汉传佛教造像，其身材比例适中，身躯结实，线条流畅，这种恢复汉人风俗的佛像，更加贴近现实生活。明代造像胸部、腹部起伏明显，与简洁的外衣形成对比，富有很强的整体感。

在造像的风格上，明代佛像更加贴近了生活，其世俗化非常明显。从佛像造型佩饰上看，一般菩萨是袒露上身，肩上搭有帔帛的，其服饰轻柔，衣纹的刻画也非常写实，视觉效果逼真。

明代佛像特征很多，比如长目细眉、高鼻、薄唇、额头较宽、面相丰润，表情不再如辽金般呆滞，其庄重而不失柔和。还有身材比例也符合汉人中庸思想，匀称协调，线条生动流畅。



送子观音　明　象牙　高26.7cm



罗汉　明　杨柳　56.5cm×55.9cm

此外，明代菩萨像一般肩宽腰细，身姿婀娜，其璎珞及佩饰较为精密繁复。宝冠叶片大多呈现镂空状，正中叶片为弯月形，这也是明代菩萨像的一大特点。还有，明代佛像细部表现充分，衣服边缘通常刻有细碎的花纹，是当时常用的手法之一。其莲座边缘通常有一周连珠纹，底沿明显外卷，莲瓣圆润，有鲜明的时代特色。还有，明代佛像衣纹非常流畅，腿部略有椭圆形群褶，其甲衣丝带写实生动，深具明代佛像特征。

在明代，还出现了一种名为“永宣造像”的造像。永乐皇帝朱棣为推行其宗教政策，他曾经专门在宫廷设立造像机构，铸造一些藏式的佛像，用于赏赐西藏上层僧侣。其宫廷造像机构被称为“佛作”，隶属御用监。据史料记载统计，西藏向永乐帝至少进献了7次佛像，也有6次接受明廷赐赠的藏式佛像的记载。这说明宫廷造像始于明代永乐时期，因此这种宫廷制作的藏式佛像，人们习惯称之为“永宣宫廷造像”或“永宣造像”。

“永宣造像”是新型的佛像艺术模式，风格成熟，在藏传佛像艺术史有重要地位。其在元末明初西藏成熟的佛像风格基础上，大胆地吸收汉人审美观念和工艺技术，将汉藏佛像艺术完美融合，形成一种新的佛像艺术风格。

由于这种佛像属于宫廷造像，其风格和艺术特征基本一致，其像面部宽平，符合汉人的审美特征，其躯体结构匀称，也符合汉人的中庸思想。其像造型端庄大方，细部精细入微，均采取了中原地区传统表现手法。从整体上看，“永宣造像”所有造像皆造型完美，材质优良，工艺精湛，流光溢彩，彰显出雍容华贵的皇家艺术气派。



韦驮　明　黄铜鎏金　32.4cm×22.2cm

欢喜佛

明永乐年间　黄铜鎏金　28.6cm×12.7cm



信仰不同的清朝，造像衰落失灵气

清朝是由少数民族建立的统一政权，也是中国最后一个封建朝代。

1644 年明末农民将领李自成攻占北京，明朝灭亡。清军趁势入关，逐步占领中国。然后历经康雍乾三朝，发展到顶峰。这一时期统一多民族国家得到巩固，基本上奠定了中国版图，同时君主专制发展到顶峰。

由于清代继续尊崇藏传佛教，这使得藏传佛像艺术得以继续发展，在佛像风格上也出现了写实与崇古两大派别，同时在各地观念和工艺影响下，还产生出不同的地域风格，比如藏中风格、北京风格、漠南蒙古风格、喀尔喀蒙古风格等。总的来讲，清代佛像虽然造型大方、工艺精细，但由于信仰不同，其造像欠缺灵气，姿态普遍比较僵板，普遍流于程式化，艺术水平明显衰败。

清代佛像特征很多，比如其脸型丰润，呈方圆形，五官精致，双眼有神。其身体比例也与明代大同小异，结实协调，造型优美。并且大多着汉式衣服，呈放射状，衣褶生动帔帛宽大。还有清代佛像的瓔珞和串珠大多雕刻细腻，显得高雅华贵，其莲座底沿外撇，莲瓣饱满，呈扁平状，一般只围大半，深具时代特色。还有，佛像的度母眼线一波三折，间距较宽，其冠叶呈平板状，制作粗略，都是清代造像特点。

乾隆年间制作的铜佛像，面相较饱满，额头宽而隆，脸形偏方圆，鼻子形状生硬，嘴唇略显厚，下垂眼睑呈俯视状。清朝康乾以后，由于存世的铜佛像数量很多，其作品更加显得独具匠心，工艺精湛。

还有，清代藏传佛像一直受到崇奉，并在中原地区流行，其藏传铜佛像铜雕的规格和地域都远远超过明代，进入了一个新的发展高峰时期。清代佛像制作中心在北京，有官作和民作两种，技法上也承袭明代，仍保持精工细作的传统风格。

这一时期，藏传佛像重视造像仪轨，讲究造像量度和躯体比例关系，这对塑造佛像具有重要的保障作用，但却禁锢了造像者的创作，极为限制佛像艺术的个性化发展，因此清代造像普遍缺乏灵气。这种造像艺术模式大行其道，对内地传统造像艺术产生了广泛影响。内地传统造像艺术开始仿效藏传佛像，逐渐形成了我国汉藏佛像艺术共存融合、趋于统一的大趋势。

清代的乾隆皇帝信奉佛教，他好修密法，在位时曾经派人专门在皇宫御苑修建了多



喇嘛图 清康熙 铜掐丝珐琅 41.9cm×22.9cm

处“六品佛楼”，以供他修行佛法，其间也有大量佛像问世，每尊佛像都署有三种款式，分别为纪年款、佛铭款和所属品名款，这也是清代鲜明的造像特征。



菩萨　清　杨柳　152.1cm×109.5cm

送子观音　清初　檀香木镀金　13.7cm×7cm

鼻烟壶佛造像

清

象牙

高7.3cm

立佛　清　紫水晶石英　高5.4cm





莲花生及二妃　西藏（14世纪）
铜鎏金 20.5cm×14.5cm　西藏博物馆藏

藏传佛像的发展

藏传佛教，是指传入西藏的佛教分支。藏传佛教，与汉传佛教、南传佛教并称佛教三大体系。松赞干布迎娶尼泊尔尺尊公主时，尺尊公主从尼泊尔带来了释迦牟尼像，松赞干布专门为她及佛像建大昭寺。从此佛教大规模传入西藏，藏传佛像开始发展。明朝时，藏传佛像达到了成熟期，藏传佛像的艺术风格基本定型，其风格一方面是西藏造像的传统化；一方面不再一味模仿外来风格和手法，而是在外来风格和手法基础上融入了西藏民族的审美特点。

松赞干布的传入期

7 世纪初，吐蕃王松赞干布统一青藏高原，他建立了以拉萨为中心的吐蕃王朝，后历经 200 余年历史出现九位赞普，除最后一位朗达玛外，其他都不同程度地信佛或扶植佛教。这一时期，被藏传佛教学术界称为“前弘期”。

634 年，松赞干布迎娶了尼泊尔尺尊公主，尺尊公主从尼泊尔带来了释迦牟尼像，松赞干布专门为她及佛像建大昭寺。

到了 640 年松赞干布向大唐求婚，次年文成公主经唐蕃古道进入吐蕃，文成公主入藏也带去了释迦牟尼像，松赞干布便另建一座小昭寺安奉文成公主及其佛像。

后来，赤松德赞继位时，吐蕃传统的本教势力开始重新抬头。赤松德赞力排反佛势力，他迎请莲花生大师入藏弘扬佛法。莲花生大师生出生于印度乌苌那国，因其精通显密教法，被静命大师请到西藏。由于莲花生大师弘法有功，藏族人民便将他与堪布静命、赤松德赞合尊为“师君三尊”。莲花生大师将印度金刚乘密教法传入西藏，并自成一体，后世建立宁玛派并且尊他为鼻祖，称他为“释迦牟尼第二”。

因此，从松赞干布到赤松德赞这一时期，从尼泊尔、大唐还有印度三个方向分别传入了佛教，这促使了藏传佛教的诞生，也极大影响了西藏佛像的发展。

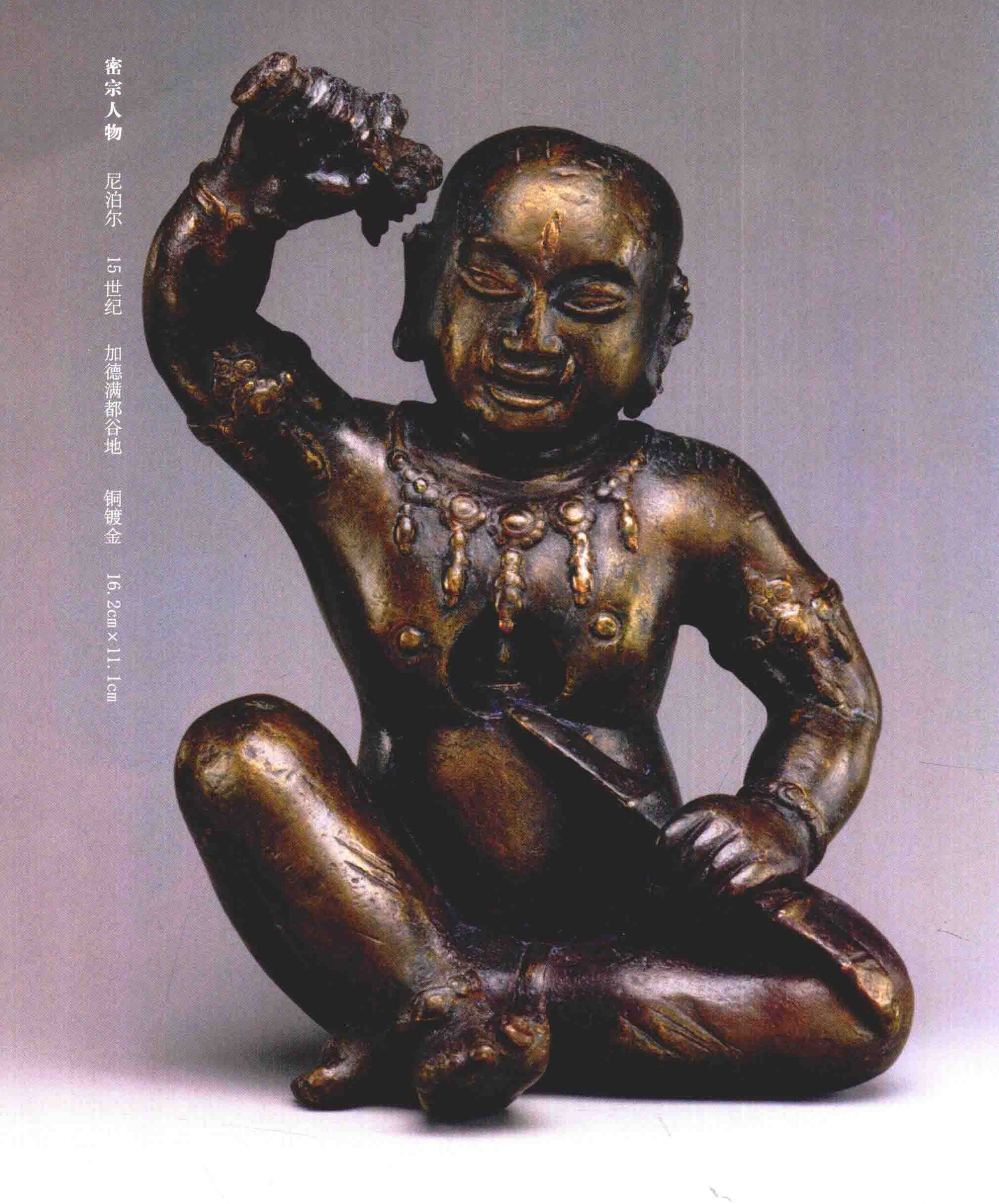
其中，尺尊公主与文成公主分别带来的释迦牟尼佛像在历代不断被开光供奉，也经历过许多磨难，直到后弘期得到安全保护，后来佛像中镶嵌宝石，历代不断敷金，更加显得华贵，这两尊佛像便是藏传佛像的鼻祖了。



莲花生像　西藏　铜合金　60.3cm×47.6cm



松赞干布　明　铜鎏金　高32.5cm



密宗人物 尼泊尔 15世纪 加德满都谷地 铜镀金 16.2cm×11.1cm

柯日王的发展期

846年吐蕃王室出现两派激烈斗争，最终导致吐蕃王朝土崩瓦解。此后的四百余年间，青藏高原上先后出现了众多的小政权。其中较有影响的政权有藏西古格王朝、藏中意希坚赞王系政权以及藏东唃厮罗政权，它们都非常重视佛教和佛像发展，使佛教重新在青藏高原迅速发展，先后形成了宁玛、噶当、萨迦、噶举派等派别，其佛像发展也各有特色。

柯日王是吐蕃古格王朝最有影响的人物之一，他用毕生精力复兴佛教，还兴建了许多佛像和寺庙。柯日王曾派人去克什米尔学习佛法，后来阿里兴建了托林寺译经，译出十七种经、三十三种论、一百零八种密教经咒，对佛学和佛像发展都有很大影响。与此同时，柯日王又不惜重金请来印度高僧达摩波罗东来弘扬佛法，这才揭开了西藏后弘期佛教发展的序幕。

此外，在柯日王大力提倡下，10—12世纪，西藏形成了藏西佛像艺术风格，随之藏中、藏东等佛像艺术风格也逐步发展，最终形成了藏传佛像的几大门派，也形成了藏传佛像的艺术特色。

这一时期西藏佛像艺术特征明显，佛像头饰螺发，面相方圆，双目睁视，鼻梁扁平。其造像躯体结实，肌肉鼓胀，明显继承了犍陀罗艺术写实风格。其衣饰简洁明了，佛像衣着完全采用萨尔纳特式的表现手法，菩萨像一般上身袒露，左肩斜披圣带，朴素写实，深具藏传佛像的艺术风格。



大成就者

西藏（14世纪初）铜合金　17.8cm×9.7cm



上师马尔巴 西藏（12世纪初） 青铜镶银 金插头 高19.1cm



阿尼哥代表的转型期

1271年蒙古统一中国，建立了包括西藏在内的大元帝国。这一时期，汉藏蒙等民族之间艺术文化交流频繁，但是在12世纪藏传佛教及藏传佛像的最大影响者却是尼泊尔艺术。

阿尼哥是尼泊尔伟大的艺术家，对藏传佛像的影响非常之大。在1260年元世祖忽必烈尊奉西藏八思巴为国师，为庆贺西藏和平归附，忽必烈要建一座黄金塔，其中修建这座黄金塔的80名优秀工匠中，就有当时17岁的阿尼哥。

受阿尼哥影响，这一时期西藏的佛像形成了一个转型期。其风格也有一些独特之处，比如佛像面形方圆，五官端正，两眼细长呈柳叶状，眉弓上刻道阴线，双眉八字上翘，额部较为宽平，鼻梁挺直，上唇翘起等。

此外，这一时期佛像头饰独特，佛装较为简单，头部多螺发，头顶肉髻隆起，菩萨装一般是花冠和发髻冠，发髻冠中央呈高扁状，顶部有火焰宝珠。花冠一般由五个花瓣组成，制作繁复细腻，有的花瓣顶部安置横梁相连，也有较好的装饰效果。

其实，这一时期西藏造像的艺术风格上还具有普遍性和特殊性的双重特点。普遍性就是佛造像是以尼泊尔风格为主，普遍融入了西藏及中原内地的艺术手法。一



忿怒佛母 西藏（14世纪）
合金铜 高67.5cm



罗汉　西藏（14 世纪）　石　高 20.5cm

改原来传统的尼泊尔艺术，而体现出鲜明的汉藏民族风格，有很强的艺术特色，这便是元代藏传佛像的转型期。

还有，这一时期西藏周边地区藏传佛像传播以甘肃最为兴盛，遗存的佛像也最多，大多遗存在敦煌莫高窟壁画及石窟石雕佛像中。

在这一时期的中原地区，藏传佛像也流传较广。比如杭州灵隐寺前飞来峰元代岩壁造像，题材大多是藏传佛教所独有的，总体上比较规范，装饰风格基本一致，通常五官端正，额部宽平转折大，全身肩宽腰细，有的衣纹较为写实，杏眼平直，眼泡较大，造像题材多为慈眉善目的藏传佛像中的寂静相。

明代的成熟期

明朝时，藏传佛像达到了成熟期。在这时期，藏传佛像的艺术风格基本定型，其风格一方面是西藏造像的传统化；一方面不再一味模仿外来风格和手法，而是在外来风格和手法基础上融入了西藏民族的审美特点。

明一代，藏传佛像完成了其民族化进程，也将本民族的风格与手法融入外来风格手法中，最终达到鼎盛时期。此时的藏传佛像已经大体成熟，一方面是造像的模式化形成；一方面其风格手法完全独树一帜。再说造像规模化，根据造像量度规定使不同类别的佛像，在身体量度、面相、服饰等各方面有明显区分，并且自成一派，各自形成规范统一的风格模式。



时轮金刚莲花坛城

明（西藏）铜鎏金　高33cm

文殊菩萨　明（西藏）　黄铜素 8.9cm×6.2cm



千手观音　明（西藏）　青铜镀金　镶绿松石　78cm × 26cm



大日如来　明（西藏）　紅銅鎏金　高

佛像艺术在明朝发展迅速。这一时期藏传佛像各派竞相在藏中兴建各种寺庙，大力发展和扩大本派势力和影响。其中影响最大的是噶举派、格鲁派和萨迦派佛像等。

明朝建立之后，明代帝王沿袭元代，继续推崇藏传佛像，他们采取“众封多建”的民族宗教政策，这使得中央政府与西藏各派的联系日益广泛紧密。明代宫廷造像最早始于永乐大帝朱棣，这一时期是明朝管理西藏的重要时期，也是明朝西藏政策的完善时期。到后来的宣德时期，宫廷造像规模明显就不如永乐时期，无法再达到当时的规模。

到了永乐十八年北京皇宫建成，第二年永乐迁都至北京，但此前永乐佛造像已经开始制作了，这说明当时有一部分佛造像是在南直隶南京制作的，而这时的造像风格是非常明显的永宣宫廷风格，这也说明了南京同样是宫廷藏传佛像的主要产地。

这一时期宫廷造像的艺术特色发型很多，比如佛像顶有肉髻也有螺发，有的还有一些宝珠。通常菩萨像是花冠和发髻并用，而发髻高盘在头顶上，形状呈横圆柱状，余发整个垂于脑后，发丝可辨，发梢成一道弧形，耳际一条发辫垂下，两耳边各有翻卷的缯带。而本尊和护法的头饰一般是顶竖象征忿怒的红发，也有戴骷髅头的，这与明初西藏地区同类题材佛像风格大体是一致的。

其面部特点一般是宽平的国字形脸，两颊较为丰润，很有肉感，眉眼也比较长，神态略带一丝微笑。其躯体细腰宽肩，四肢粗壮，肌肉饱满，一双大脚，趾掌刻划得十分逼真。其衣饰也很有特色，佛像一般上身袈裟，下着裙，全身无饰物。菩萨佛母像胸前多个连珠式璎珞，两耳各垂大环，下身着长裙，腰间系一束带。本尊和护法则大多全身袒露，只是在腰间围一张兽皮，只是比西藏地区的造像装饰上多了连珠而已。

这一时期宫廷藏传佛像的题材也十分丰富，多是藏传佛像各教派共同信奉的原则，也有的带有本宗派的特点。一般佛像题材种类有20余种，造像数量比较多的有绿度母、文殊菩萨、四臂观音、金刚萨埵、释迦牟尼、金刚手、弥勒菩萨、药师佛、无量寿佛、大日如来、不空成就佛、宝生佛、二臂大黑天、四臂大黑天、大成就者毗瓦巴、马头金刚、上乐金刚、喜金刚、吉祥天母、地狱主、自在观音、摩利支天等。

这里面最典型的三种是文殊、观音和金刚手菩萨，藏族人民将这三种造像分别视为智慧、慈悲和力量，是藏民祈福的关键，被尊称为“三大依怙主”。此外，藏族人民还把吐蕃王朝的几个王也列入，将松赞干布、赤松德赞和赤热巴巾分别奉为观音、文殊和金刚手菩萨的化身。

藏族人民还把绿度母、白度母和尊胜佛母放在一起进行供奉，合称为“长寿三尊”。

清代的衰落期

藏传佛像艺术的衰落期是在我国清朝时期。在清代，清政府虽对藏传佛教非常崇拜，但大兴藏传佛教的格鲁派佛像，以及整个的藏传佛像艺术还是进入了明显的衰落期。

虽然如此，此时的藏传佛像艺术还有其鲜明时代特色，比如有的注重写实和装饰情趣，有的崇尚自然风格，有模仿过去的外来风格传统，比如对印度、尼泊尔、蒙古、中原、斯瓦特、克什米尔等外来风格的模仿。相比较而言，藏传佛像在这一时期偏重崇古，而内地中原则崇尚自然，这体现了鲜明的地域特色和时期特色。



妙音佛母 清 西藏 红铜高15.8cm 北京故宫博物院藏



观音　清　西藏　珐琅鎏金铜　61cm×46cm

清代的格鲁派战胜了统治西藏200多年的噶举派，取得了其在西藏宗教上的绝对统治地位。1652年格鲁派领袖五世达赖受顺治册封，封为“西天大善自在佛所领天下释教普通瓦赤喇怛喇达赖喇嘛”。1713年康熙再一次册封五世班禅罗桑益喜为“班禅额尔德尼”。

在这样的历史背景下，藏传佛像艺术也间接有了一些发展。比如当时的藏式风格佛像，其造像面部很像普通的藏族人，颧骨较高，上唇突起，没有印度尼泊尔造像那样典雅庄严，但非常纯朴自然。

在当时，最能表现其民族特色的便是上师佛像，这是完全按生前形貌塑造的，其藏人面相、藏式袈裟和头冠都惟妙惟肖。由于上师像题材很多，所以面貌都不会重复，同一个上师像的塑造，在不同产地，面相也不尽相同。

尼泊尔风格佛像是藏传佛造像艺术的源头，其对藏传佛造像影响巨大。但是到了清代，尼泊尔佛像没有了生动、逼真、自然传神的艺术气韵，通常面形消瘦，躯体单薄，姿态呆板。其类型佛像艺术特色也保留了一些，比如眉眼细长、腭部呈尖状、小腿上刻划衣纹等特征，在清朝西藏造像中均可见到。

这一时期藏传佛像的仿古风格异常兴盛，这是清朝藏传佛像艺术中最盛行的风气，主要仿8－12世纪，当时密教流行的印巴次大陆各种造像的风格，比如印度、克什米尔、斯瓦特、尼泊尔等风格佛像。因为是仿古风格，只能模仿当时的艺术手法，与真正风格比较，整体造型虽然完全一致，但其工艺明显粗糙，再加上雕刻痕迹明显、身体及衣纹转折处不圆润，这也代表了整体性的藏传佛像在衰落。

在当时，各种仿古中最为流行的是仿尼泊尔风格，特别是模仿9－12世纪尼泊尔风格，其特点是造像五官端正、面形长圆、神态宁静、衣饰简洁。一般都以佛、菩萨、佛母题材为主。仿尼泊尔风格佛像头饰螺发，身着袈裟，菩萨则头戴三花冠，上身佩戴手钏、臂钏，右肩斜披圣带，下着裙，底下都是宽大的莲花座，莲瓣扁平且习惯刻上一些“川”字形纹。在做工上一般以红铜铸造，胎体较为厚重，做工大多精细。其佛像整体造型及装饰风格与早期造像极为相似，有的做工很精细，让人难以分辨。

在清代，藏传佛像中有一支是青海五屯佛像艺术。五屯位于青海黄南自治州同仁县境内，是源于明末的五屯艺术的故乡，有彩绘、彩塑、酥油花、堆绣、砖雕、石刻、木刻、建筑装饰等门类，是综合艺术流派，其中以佛像最为有名。

这一派的佛造像一般男尊者特点为方脸，女尊者特点为瓜子脸、樱桃小口、柳叶眉等。服饰上衣饰普遍多而厚，衣纹大抵自然流畅。佛像饰物比较少，但菩萨、佛母、天女等像则满身饰物，其花冠花瓣较大，花冠垂下，肩花繁盛，好似树枝一般。

观世音菩萨 西藏（清乾隆时期） 铅黄铜 32.1cm×9.2cm



各类姿态有趣味

佛造像的姿态主要有坐姿、立姿、卧姿三种，三种姿态相互映衬，各不相同。佛像坐姿是判断佛像身份依据的方法之一，分别有结跏趺坐、善跏趺坐、游戏坐、莲花跏趺、轮王坐、交脚坐、左右舒坐，左右展立、舞立、跪立等。卧佛大多数是以“偃右胁”的姿势，即右侧卧，是以右手掌轻托右脸颊，也有右手放在耳后处的“吉祥卧”位。以左侧卧、仰卧以及用手臂将头部高高地支撑起来的造像也有很多。立像要有美感。位于巴米扬城的佛像谷中，阿富汗境内有一群佛像群，其中包括全球最高立佛巴米扬佛像（已炸毁）。

坐姿有讲究

在我国各类佛像中，大多以坐姿、立姿和卧姿这三种为主，此外也有些飞行姿等，但终究太少见。在姿式方面，佛教中把行、住、坐、卧的这四种姿式称为四威仪。而我国佛像大多数都是坐姿的。

同时，佛像坐姿也是判断佛像身份依据的方法之一，分别有结跏趺坐、善跏趺坐、游戏坐、莲花跏趺、轮王坐、交脚坐、左右舒坐，左右展立、舞立、跪立等。

结跏趺坐是我国佛像坐法之一，即互交二足，将右脚盘放于左腿上，左脚盘放于右腿上的坐姿。在诸坐法之中，以此坐法为最安稳而且不易疲倦。人们又称交一足为“半跏趺坐”或“半跏坐”，称交二足为“全跏趺坐”、“大坐”或者“莲花坐”，这些都是圆满安坐之相，诸佛皆依此而坐，又称“如来坐”、“佛坐”。

在我国佛像中，一般正确姿势与方法被称为“七支坐法”，所谓“七支”是指身体的七个要点。第一个便是双足跏趺。也称金刚坐，这是男佛像的坐法。而与之相反，先将右足置左腿上，再将左足置右腿上，称如意坐，这是女佛像的坐法。

一般在佛像正确的坐姿中，还要求脊直、肩张、手结定印于脐下、头中正、双眼微闭、舌舔上腭等，这是佛教教徒在打坐时的标准姿势，也是佛像的标准坐姿。

在佛像坐姿中，佛和菩萨所坐之物也非常重要，一般都是莲花宝座，因时代和地区以及教派的关系，各地的莲台造型也不太一样。藏传佛教的莲台座呈椭圆形，象征着太阳，也叫日轮。通常藏传佛像的日轮台外面有莲花瓣围绕，中间部分则可以束腰，边缘有连



坐佛 泰国 青铜 49.5cm×31.7cm



文殊菩萨　辽　铜　15.9cm×10.8cm

珠纹环绕。而上层的莲花花瓣称为仰莲，下层莲瓣朝下称为复莲。有的莲座只有一层仰莲或复莲，是低于佛级别的诸神和护法专用的。

除了宝莲台外，还有生灵座，生灵座是明王、护法等脚下踏着象征邪魔或异教的鬼怪，这类台座统称为生灵座。此外还有鸟兽座，这是一种以狮、鹿、象等动物为坐骑的台座，统称为鸟兽座，而多闻天王、文殊菩萨等常用这样的台座。

卧像有说法

卧佛大多数是以“偃右胁”的姿势，即右侧卧，是以右手掌轻托右脸颊，也有右手放在耳后处的“吉祥卧”位。以左侧卧、仰卧以及用手臂将头部高高地支撑起来的造像也有很多。

大多数时候，卧佛造像看起来总会使人觉得舒服和受用。但是那些左侧卧佛，以及仰卧或以手支头的卧佛像，看着就并不会那么舒适了。这根本的原因便是前者违背佛教教义，后者违背生理常识。

古代佛家典籍《宝梁经》中记载：“仰卧，是修罗卧；覆卧，是饿鬼卧；左胁，是贪欲人卧；右胁，是出家人卧。”由此可知，除了右侧卧以外，其他卧姿并不为佛教出家人所推崇，也并非卧佛像所采用的姿势。

但是，即便是右侧卧佛像，右手臂如何安放也是一个问题。其中最成问题的是那种用手臂支撑头部的佛像。在古代佛教典籍《中阿含经》中，有一部《三十二相经》，就系统描述了如来佛陀的三十二种大人相，其中第九相是“手过膝相”。这说明了根据佛经，如来佛陀的手臂是很长，双手过膝，并非常人所能相比的。

人们认为，“手过膝相”是指如来在身体直立状态下，两臂自然下垂，手长超过膝盖的情形。如来佛陀的手臂长过膝盖，这样的长度怕是要超出我们普通人手臂半尺左右。如果用这么长的手臂支撑头部，那得多累呀？如来佛像若将头部支得过高，肯定是不会觉得舒服的，也谈不上安隐，更不可能是安详，又怎能谈得上是“吉祥卧”呢？因此，卧如来像是很少见的，正是因为这个原因。

在古代典籍《大唐西域记》中记载：“释迦牟尼在拘尸那揭罗国收了最后一个弟子善贤之后，便入寂灭乐，于双树间北首而卧。人参悲戚，感叹大觉世尊将寂灭，众生福尽。”释迦牟尼便以“右胁卧狮子床”来安慰大家，这情景便是后来的卧佛形象。

北京的卧佛像中有一座著名西山卧佛像，该寺唐代时称“兜率寺”，元代时称“昭孝寺”、“洪庆寺”，清代时称“十方普觉寺”，现在俗称“卧佛寺”。

寺中本来有两尊卧佛像，一为香檀像，是唐朝贞观年间制造的；一为铜佛像，是元代元英宗“冶铜五十万斤”，实际是约五十四吨铜铸造而成的。到如今，香檀卧佛像已经不在，而铜卧佛像依旧安卧寺中。



坐佛　明永乐年间　菩提树　漆和镀金　23.5cm×16.5cm

立像有美感

除了卧佛像和坐佛像外，立佛像也非常普遍。在位于巴米扬城的佛像谷中，阿富汗境内有一群佛像群，其中包括全球最高立佛巴米扬佛像。

这个坐落在距离阿富汗首都喀布尔西北二百三十公里，海拔两千五百米的高原上，这一群佛像群从 2 世纪到穆斯林传进阿富汗的 9 世纪之间，一直都是阿富汗佛教最重要的中心。

佛像谷中两座分别高达五十三米和五十八米的石雕佛像，被称为世界上最高的立式石雕佛像，它们被称为“巴米扬”佛像。

其实，“巴米扬”这个名称最初见于 5 世纪的中国文献。中国古代旅行家法显和尚于公元 400 年左右到过巴米扬城，而后来的大唐高僧玄奘也于 630 年曾访问巴米扬城，当时巴米扬是西域商业与佛教中心。

这两尊巨大的立佛像是由能工巧匠，花费很久的时间才在石崖上雕刻出来的，该立佛像面部表情、双手和衣服则是用泥和稻草的混合物塑造出来的，最后工匠们才给其上色。大的那尊呈现红色，稍小的那尊呈现蓝色，它们的双手和脸都是金色的。这两尊佛像是立佛像的代表之作。

阿难陀　唐　石灰石　高（含石榫）175.3cm

立佛

泰国　青铜　68.6cm×26cm

佛造像的分类

佛像艺术博大精深，在全世界各国不同时期，由于地域和时间的差异形成了不同种类的佛造像。可按不同的方法来分类成几种。按照材质做工划分可分为锤揲佛像、雕刻佛像、泥塑佛像、铸造佛像等;按塑像人物来划分可分为如来像、菩萨像、诸神像、比丘像等；按照流派可分为西藏中部佛像、西藏东部佛像、尼泊尔佛像、内蒙古佛像等。不同佛像的姿态都十分有趣。

菩萨

尼泊尔（10世纪　加德满都谷地）　镀金和半宝石的铜合金　58.4cm×25.7cm

材质做工细划分

我国佛像艺术在世界佛教史上占有非常特殊的地位，如果按照材质做工来划分的话可分为锤揲佛像、雕刻佛像、泥塑佛像、铸造佛像、脱砂佛像、泥模佛像、陶瓷佛像几种。锤揲佛像成形方式独特，大致可以分成铸造和锤揲两种。最早期的雕刻佛像多见于石雕石刻，后来铜制的雕刻佛像开始出现，其技艺越来越发达。泥塑佛像是我国佛像中非常重要的一种，其特点很多，大体为堆塑敷彩，自成一家。铸造佛像通常使用传统的失蜡法，是一种严肃、神秘、难度很大的佛造像工程。脱砂佛像是我国特有的佛教雕刻艺术，早在战国时期就有了。泥模佛像有其自身的宗教、艺术、文物和收藏价值。陶瓷佛像出现的背景是在大唐盛世。

锤揲佛像

——造型饱满，技法新奇

我国佛像艺术博大精深，在世界佛教史上占有非常特殊的地位。而佛像及佛教用品非常广泛，制作工艺也是多种多样，锤揲法就是其中一种很独特的制作工艺。

一般来说，锤揲佛像的成形方式非常独特，可以分成两类，分别是铸造和锤揲两种。锤揲佛像的制造需要一定的技术条件。锤揲技术的完备与普及需要金属开采与冶炼，因为最早的锤锻制品采用的是天然结晶金属，所以锤锻技术的出现最早开始于金属开采与冶炼之前。但是我国在金石并用时代就已经奠定以铸造为基础的发展模式，所以我国的锤揲技术出现较晚。

在夏商时期，锤揲技术主要是用来制造黄金首饰，这个时代的金属冶炼技术发展得比较快。首先，我国先民虽然已经懂得调整青铜器的铜锡比例，来调整青铜的韧性与硬度，但是青铜还不具备作为锤揲佛像的强度。

其次，此时的贵金属冶炼技术并不发达，也不足以保证金银的纯度，这样不仅锤揲柔韧性不能得到充分体现，反而更需要高超的做工，制作时也容易出现开裂。因此我国的锤揲佛像技术最早出现在西藏，并非内地。

锤揲法又称“金属敲花法”，大约于 16 世纪由尼泊尔传入我国西藏，后来才在蒙



释迦牟尼佛 西藏 11–12世纪 红铜鎏金 高58cm

古及中原内地逐渐使用的造像方法。这种方法大多是利用红铜的延展性将红铜片进行锤打、錾刻，做成各种部件，再进行一些焊接组装，使之成为一尊完整的佛像。

锤揲法制作的藏传佛像很多，种类也多种多样，其造型大多饱满，技法新奇。比如清代一尊锤揲铜鎏金释迦牟尼坐像，高有19厘米。其佛像面容清秀、沉稳端庄，肉髻高，头顶饰有宝珠，眉间有白毫，右肩披着袈裟，衣纹线条流畅。这尊佛像左手于脐前结禅定手印，右手结触地手印，趺坐于莲座上，保存完好，具有浓厚的藏地风格。

此外，还有一尊锤揲铜释迦牟尼头像，这是一尊残像，高有13厘米。这尊佛像梳螺发，大耳贴着面部，鼻梁高挺，高挑细眉，眉间饰有白毫，双目微微开启，表情庄严沉静，面部线条优美流畅，也深具锤揲的艺术风格。

还有一尊锤揲铜漆金阿弥陀佛坐像也非常有典型性，其高19厘米。阿弥陀是古印度梵语，译为“无量寿”或者“无量光”，阿弥陀佛是西方极乐世界的主宰。这尊佛像梳螺髻，头发涂绀青色，头顶饰宝珠，眉清目秀，容貌端庄。其身着袈裟，双手托钵，于胸前结禅定印，仰覆莲座之上。这尊锤揲佛像通体漆金，内部有装藏，封底保存完好，艺术风格典型。

最早记载我国制作的锤揲佛像便是晋代的锤锣千像，那么此种技艺传入中国的时间也应该在晋代时期。锤揲像是用模具敲击“擦擦”，以作功德。这一时期锤揲像是薄金属片槌，此后一直盛行到明代，其铜皮还要鎏金，所以也被人们称为金薄像、金箔像。

锤揲佛像的实物很多，比如罗汉群，是我国新疆吐鲁番高昌故城发现的，还有数件佛坐像，都呈圆薄片形，身躯饱满，衣纹成圆棱状，大衣襟部弯曲，与当时的造像样式接近，这便说明了当时锤揲造像技艺的发达。

雕刻佛像

——就地取材，技艺娴熟

雕刻佛像的流传时间最长，其属于我国佛像艺术种类的其中一种。最早期的雕刻佛像多见于石雕石刻，后来铜制的雕刻佛像开始出现，其技艺越来越发达。铜佛像大多形体较小而精致，便于携带，而且大多供奉于佛寺和信众家中佛龛，或者藏于佛塔地宫之中，因而能够保存完好，有很高的收藏价值。

我国雕刻佛像的特点很多，制作工艺也各不相同，但大体上的特点是就地取材。雕刻佛像的工具是雕刻家从事创作的最直接的助手，其基本工具有雕刻刀、石雕凿、木雕刀、比例弓把等。

雕刻刀是泥塑佛像制造工具之一，其多被用于刮、削、贴、挑、压、抹等。

雕刻刀又分为三种，第一种是金属工具，由钢、不锈钢、黄铜等金属制成，刀头是斜三角形、柳叶形和箭镞形，有的边缘则是锯齿状。

第二种雕刻刀是非金属工具，由竹、木、牛角、塑料等材料制成。一般大型的刀具形状有鞋底形、拇指形、斜三角形等，小型刀具形状有菱角形、小脚形、条形等。

第三种雕刻刀是刮刀，可以切削佛像造型和做佛像衣纹，有各种圆弧形和方形双面刮刀等。一般多为钢质杆形石雕工具，下端为楔形或者锥形，端末有刃口，用锤敲击上端使下端受力，也是石雕像的基本工具。

此外还有石雕锤，是敲击造像的工具，是用以敲凿佛像使用的，分为大、中、小三号。花锤也是石雕锤，它直接以锤面敲击石块，造成粗犷厚重、浑然一体的雕刻感。剁斧则用于直接剁砍石面，能砍出工整平行的细线，能加强雕塑体面的方向感和韵律感。

比例弓用于雕刻的佛像放大处理，是一种重要的度量工具。点型仪是三坐标定位仪，用于复制佛像使用的。一般需要在石膏像上找出 3 个基准点，用点型仪上的定位钢针对准并且固定住，利用点型仪上可滑动的关节及指针，可对准佛像上任何一个空间位置，就能准确地复制佛像了。

在我国古代的石雕佛像、木雕佛像中，藏菩萨像、观音菩萨像比较多，从元代开始就已经非常流行，历史悠久。从历史记载上看，在 3 世纪的东汉末期雕刻佛像的技艺就已经非常流行了，此时出土了一些石雕佛像，极具浮雕效果。到了北魏，各种雕刻佛造像都有了重大的发展，各种雕刻材料广泛应用，成为当时的潮流风尚。



四佛祠　北齐　砂岩浮雕　241.3cm×67cm

到了唐代，在幽州地区也出产一些汉白玉雕刻佛像，并成为当时最流行的佛像雕刻。在有着悠久历史的佛教艺术中，木雕造像也非常兴盛，名品很多。此外，敦煌莫高窟的石雕佛像也异常兴盛，这些都代表着我国雕刻佛像的鼎盛发展。

这一时期由于战争的频繁，铜铁资源贫乏，木雕佛造像开始流行起来，人们一般使用榆木等硬木。

宋代木佛像在古代被称为“博中片”。有一尊宋代木雕加彩的水月观音像非常具有代表性，其表现观音菩萨，将纯金碾成薄片，配合木雕，优美生动还原了菩萨休憩时的神态。这尊木雕佛像一腿屈盘，一腿下垂，造型极为优美生动。



佛与神（上佛下神）　明　菩提树木　28.6cm×42.5cm





水月观音　明　木雕　76.8cm×45.7cm

泥塑佛像
——堆塑敷彩，自成一家

泥塑技法是我国佛像制作中重要的一种，其特点很多，大体为堆塑敷彩，自成一家。在北魏时期，河南刘碑造像，以及敦煌石窟、麦积山石窟中的佛像就是用泥塑制造的，这些泥塑佛像十分精细，通常都有年号记载。

泥塑佛像一般是先做出大体的形态，然后在上面覆泥、捏塑，最终成型的一种佛像制作方法。这种技法能够很好表现出佛像的服饰线条，也能够代表出当时泥塑技艺的成熟。泥塑的制作方法大致分为两种：一种是近代从西欧传入的佛像制作方法；另一种采用我国传统泥塑制作方法。

从西欧传入佛像的制作方法比较现代，通常先要有一个佛像的铁架子，架子要根据佛像姿态、形体比例大小，而决定内部骨架的形状。然后需要在骨架四周扎上若干个十字架，它的作用是将泥巴相连成为一个整体，不至于坍落，便于塑造佛像。

人们做好了架子后，再根据最开始的泥巴构图进行放大处理。圆雕佛像是立体的，要有一个整体观念。先把四面的泥堆好，由简而繁逐步深入。第一步要注意佛像每个角度的整体效果。第二步要分析佛像形体结构是否准确，整体与局部的关系是否统一。第三步着重佛像形象的细致刻画，直到佛像完成。

而我国的泥塑佛像技法则受气候影响，非常容易裂开变形，难以永久保存。所以佛像泥塑完成后一般要进行定型，最好再喷上各种颜色，使它产生青铜、木材等的质感。

我国传统的泥塑佛像制作方法非常独特，在我国各地的寺庙里，许多神佛的塑像看起来金碧辉煌，但是如果我们打碎再看的话，就会发现里面材质是一堆泥土，以及木材、泥团、棉花、断麻、沙子、稻草、麦秸、苇秸、谷糠、圆钉等东西。

传统泥塑佛像的制作程序大体是这样的，第一步根据神佛的题材、大小、动态，先搭好木制的骨架，在骨架上捆上稻草或麦秸增大体积，再用谷壳和稻草和泥，将这些粗泥在骨架上用力压紧、糊牢。

第二步等粗泥干到七成的样子，再加入一些细泥，把佛像人物的神态充分刻画出来。

第三步等佛像泥塑全干透后，对其间产生的大小许多裂缝加以修补。最后则等泥塑佛像干透后，把表面打磨光，用胶水裱上一层棉纸，并加以压磨。通常情况下，为了使



高僧殿普钦包骨真身像　金　山西介休正果寺　彩塑　通高 90cm

泥塑佛像表面更平正、细致、坚固，人们还要涂上一层白粉。最后便是敷彩，要根据佛像人物的需要上各种颜色，待全部颜色上好后，再涂上一层油，用以保护彩色的鲜艳，到此泥塑佛像工序才全部完成。

铸造佛像
—— 严肃神秘，神明护佑

铸造佛像一般是保存在我国寺庙中的，是一种严肃、神秘、难度很大的佛造像工程，而皇宫内造办处所铸的佛像，都需要祈求神明佑护的。因此，铸造佛像的最大特征便是严肃神秘，在铸造过程中需要神明护佑。

我国古代铸造佛像通常使用传统的失蜡法，第一道的蜡型非常重要。比如清代乾隆皇帝笃信藏传铸造佛像，就请山西工匠打造佛像的坯胎，呈上蜡型，然后灌注黄铜等材料，最后清除铜像内部的填充物，之后再用雕刻刀去处理如发髻、冠戴、飘带等细微处的加减增添，待修改好后方可铸造。

此外，我国古代铸造佛像的技法还有很多特别的工艺技巧，一般的工序都大致相同，第一步为做蜡型。其材质很讲究，方法大多是失蜡法，一次蜡型只能浇铸一件铸造佛像，其工序也相当费时费力。第二步为穿泥，也就是将蜡像底部预留出蜡液的出口，然后层层裹泥，蜡像的中空部分也要有填充物，这样的铸造方法广泛用于佛像铸造中。

我国最早的失蜡铸件是河南淅川出土春秋晚期铜盏部件和铜禁。到了战国以后，失蜡法的应用范围逐渐扩大，用于制造鼎、印玺、乐钟、佛像以及少数民族地区的贮器、饰件等，最终才开始运用于佛像铸造中。

传统失蜡法的具体工艺记述，最早见于宋代学者赵希鹄所著的《洞天清禄集》中，元代设立失蜡提举司，这个官员专管失蜡铸造。失蜡法在长期应用过程中，也发展出多种工艺类型，并且广泛应用于佛像铸造中。到了明清时期，用拔塑的方法制作蜡模佛像的，则被称为“拔蜡法”。

此外，铸造佛像还有一种“模具法”，“模具法”运用也非常广泛，一般大型佛像都要经过分件浇铸，然后才可以衔接成一个整体。首先是要按照已有的实物或模型铸造出佛像模；然后根据模型的规格尺寸做出模具的木制边板，类似一个木框，但是要留下一块活动板，这样便于铸造佛像的填料扎紧或者打开。



观世音菩萨　　晚明清初　　黄铜烫金
失蜡铸造　17.5cm×14.3cm

脱砂佛像

—— 神思妙合，天下称之

脱砂佛像，也称为“干漆夹纻”或者叫“脱胎漆”，其特点为深思妙合，一般脱砂佛像不会断裂，据史料记载，一千五百年以前晋代大师法显就曾经使用过这种佛像制造方法，其胎质和釉色干燥后才需要脱砂。

脱砂的具体做法是先用泥土做出佛像的坯胎，然后上缚多层粗布，并涂以生漆，经过数十道缠布涂漆和细部修整后，待漆布层干燥后，再将内中泥胎打碎取出，再加以修整而成，所以也叫“脱活”。

脱砂佛像是我国特有的佛教雕刻艺术，这门技艺早在我国战国时期就有了。据史载，大概在南朝或更早时期，已经出现采用先秦两汉流行的脱胎漆工艺，制作“行佛”用的夹纻脱胎佛。

所谓“行佛”，就是在宗教庆典活动时迎请佛像，必须把佛像请出寺外，类似今人的请佛。当然如用石雕佛像，则会因为分量太重抬起来吃力又不方便。而以干漆夹纻制作的佛像，即使体量较大，由于其造型中空，用料特点等原因，成像坚固轻巧，不易损坏，着彩后佛像金碧辉煌，所以非常适应于当时这种习俗。

制作工艺是先将完整的佛像造型以泥塑成，也有以木为胎，之后再以纻麻及生漆调瓦灰层层涂抹，缠一层纻麻，涂一层漆，如此反复，纵横交错渗透多层，一般5—6层，多达十数层，之后等其阴干，将泥胎挖出，去掉竹木支架，始成中间空的生漆造像基形。然后在表层以生漆调色装饰打磨，描金绘彩。

若是现在佛像还可以用石膏做胎，这样更加坚固。以脱砂工艺制作的佛像，体量质地轻，便于携运，具有结构坚固，不变形，不虫蛀，防水防潮等特点。

阿弥陀佛

唐

空心干漆镀金（复杂的干漆工艺　8世纪技术传播到日本）　96.5cm×68.6cm

泥模佛像

—— 体积小巧，便于携带

泥模佛像也叫“擦擦”，来源于印度，根据现存的泥模佛像实物来看，这种佛像在南北朝时期就已经传入我国，并广泛流行起来。在唐朝时期泥模佛像再传入西藏，据《元史》中记载：“又有作擦擦者，以泥制作小浮屠也。”

因此，“擦擦”这一称谓一直沿用至今，都是泥模佛像的名称。擦擦，是藏语对古代印度梵音的译音。“擦擦”起源于印度中世纪中北部方言中，其意思是“真相”或“复制”，最初是指一种与佛塔密切相关的小型脱模泥塑，后来随着佛教的传入，才逐步发展成为一种藏传佛像的制作方法。

古老的泥模佛像有其自身的宗教、艺术、文物和收藏价值。因为其材质的不同、年代的远近、制作者身份的尊卑、艺术水平的高下、出土和传世数量的多寡等诸多因素，构成了对泥模佛像鉴赏及界定的客观依据。





擦擦佛像 （11世纪） 高5.3cm

泥模佛像的种类划分为以下五种，第一种称为泥擦。一般用最普通的泥土，好一点的则用炼泥、香泥、纸泥等制成，通称“泥擦”。

第二种为骨擦。骨擦是将圆寂后的活佛及高僧骨灰混合泥土制成的一种材料，因其成分掺入骨灰而得名，其比重小于泥擦。此种“骨擦”传世者相对更少，多数出土于寺庙塔腹。

第三种为布擦。据藏传佛教一般规定，历代达赖、班禅及少数活佛圆寂时实行塔葬，这也是西藏最高级的葬礼。所谓的塔葬，必须将大师法体用盐巴以及藏红花等珍贵药材进行脱水处理，才可以塑成金身，安放于金银灵塔之内。这种将脱水处理后的大师体液，再混合泥土制成的泥模佛像称为“布擦”。

第四种泥模佛像叫作药擦。这种泥模佛像在传世品更为罕见，数量极少，且需要以多种名贵藏药为原料，依照藏医药工艺流程及宗教规定，最终精炼压制成型，并可服用医病的泥模佛像，因其原料为藏药，而取名“药擦”。

第五种泥模佛像被称为名擦。其类似“名画”、“名作”，因出自名人、名家之手而得名，其收藏价值不菲。

总的来说，泥模佛像是以模压而成的泥制佛像，在这种情况下，便需要匠人反复抹压划刮方可。



八大菩萨曼荼罗擦擦
（6 世纪） 12.1cm×11.4cm

陶瓷佛像

—— 铜源缺乏，开造三彩

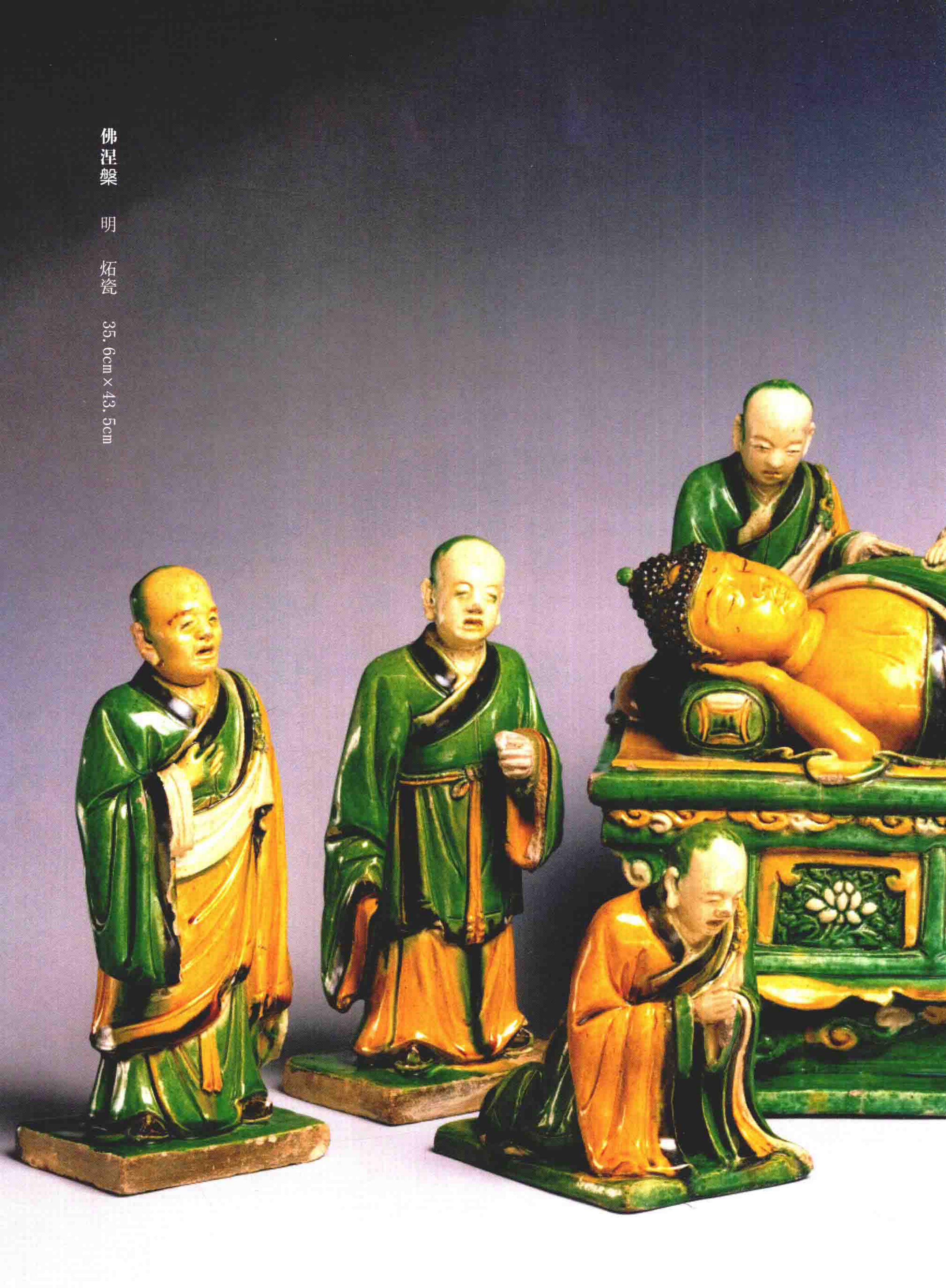
陶瓷佛像也是我国佛像制造中的重要一类，其出现的背景是在大唐盛世。这种佛像善于表现佛及菩萨等人物精微的神态，其产生的年代要晚于石雕佛像和金属佛像，这是因为当时铜矿缺乏，而且我国陶瓷中也出现了有名的唐三彩。

在我国唐代，唐三彩是一种严肃、神秘又难度很大的陶瓷艺术，传世作品有各种人物和动物，但相对来说，陶瓷类的佛像较少。而且这种陶瓷佛像大多是用来殉葬的，因此多在出土文物时发现。

到了宋辽时期，泥制佛像和陶瓷佛像都开始普遍起来。这一时期，由于连年战争，铜资源多用于制造武器，在制造佛像方面非常少。因此，人们便多用泥塑佛像和陶瓷佛像代替。而其中的陶瓷佛像，大多承袭了唐三彩的艺术魅力，在佛像艺术上有很强的感染力。

在明代，福建德化窑是当时颇负盛名的地方窑，其生产出的优质而风格独特的白瓷，可与明代永乐时期景德镇创烧的甜白釉瓷相媲美。而景德镇的甜白釉白中微微泛青，德化窑则是一种纯白的釉器，其瓷釉非常纯净，釉色白如凝脂，在光照下隐现出肉红或乳白的色调，所以德化窑和景德镇窑都被广泛运用于制造陶瓷佛像，这种包含了陶瓷艺术的佛像文化，在明代几乎达到了鼎盛。

德化窑白瓷釉色莹白纯洁，与釉浑然一体，结合紧密，釉层和胎质几乎浑然一体，其胎骨虽略厚，但有温润如玉的感觉。这种德化窑所出产的白釉给人以一种清净、纯洁的美感，因此更加适合用于佛像制造上，其所烧制的观音、达摩像，正是借助于釉的这种色质美使其倍增圣洁感，更使得明代鼎盛的陶瓷佛像熠熠生辉。

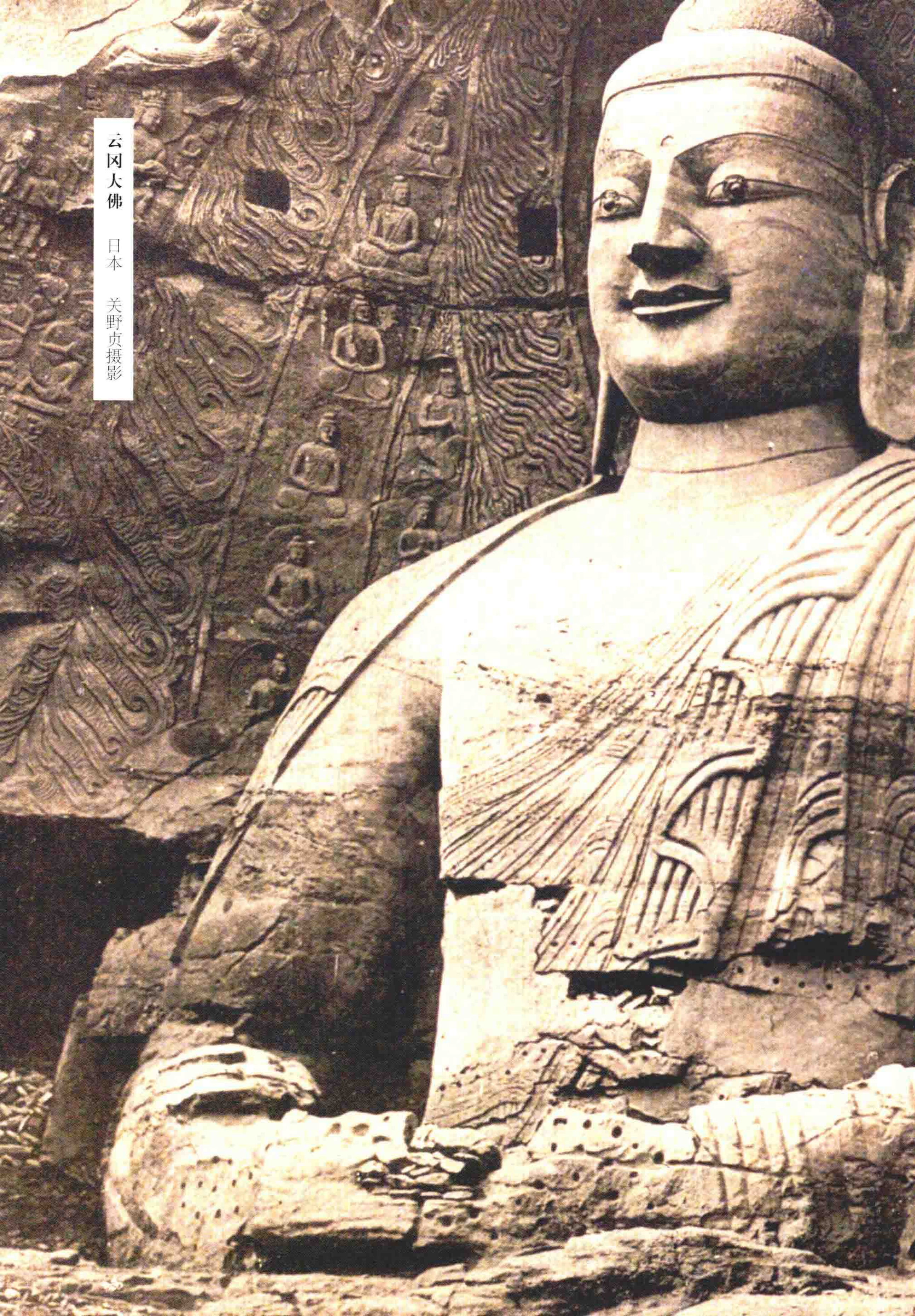


佛涅槃　明　炻瓷　35.6cm×43.5cm



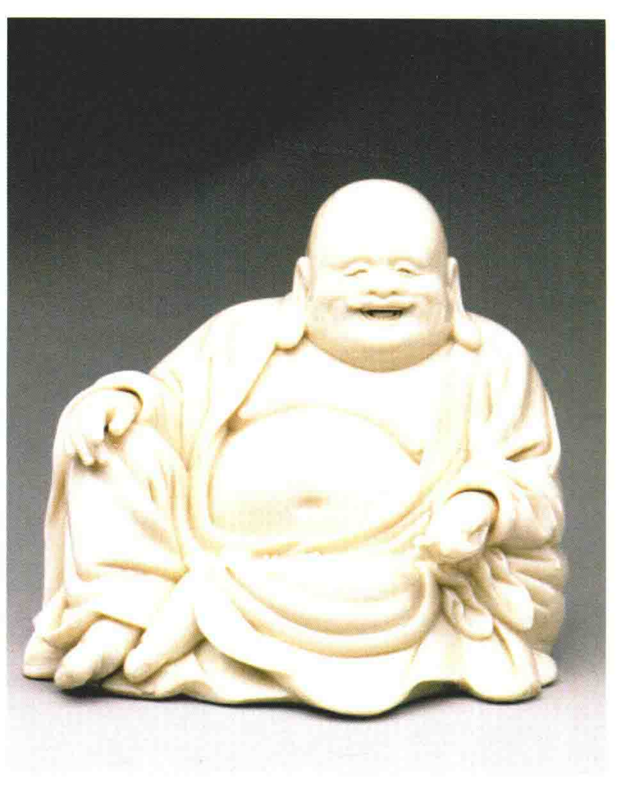
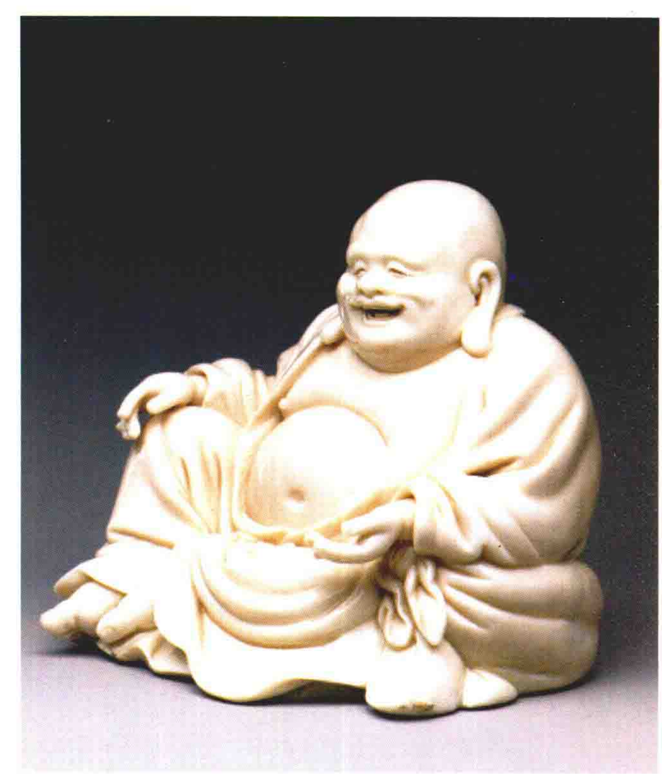
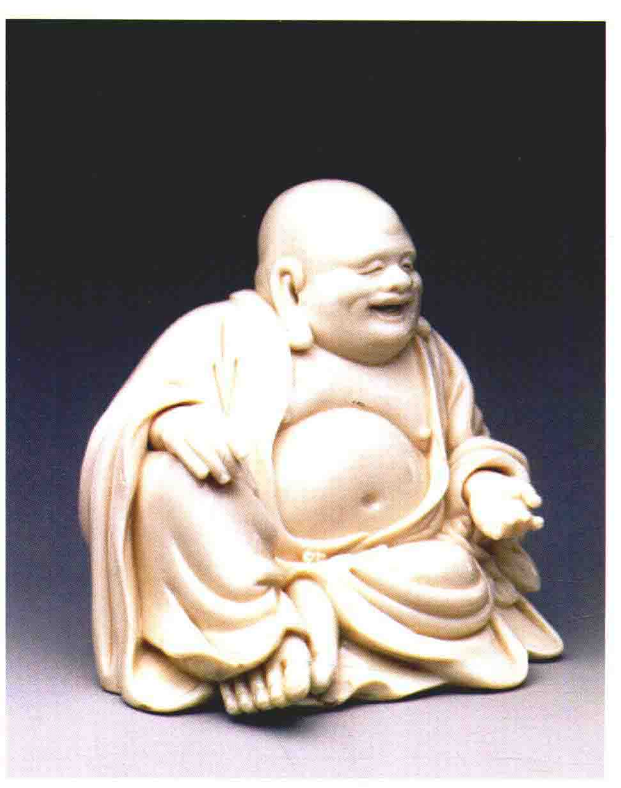


观音图　清康熙　瓷　高 48.9cm



云冈大佛　日本　关野贞摄影




布袋和尚　清　瓷　17.1cm×18.4cm

塑像人物大汇总

佛教中出现的人物众多，佛像人物也很多。如来像在我国佛像中较为常见，其以云冈石窟中的如来像最有代表性。寺庙中的菩萨像，都是指阶位的，但只有十二个阶位是圣人。中国人最熟悉的观世音菩萨、大势至菩萨、文殊菩萨、普贤菩萨、弥勒菩萨、地藏菩萨等，是有阶位的大菩萨。除了如来像和菩萨像外，诸神佛像也是佛像中较为广泛的一种，常见的诸神像有四大天王像、帝释像、绿度母像、梵天像、韦驮天像、摩利支天像等。比丘是指已受具足戒的男性僧侣。比丘像右手持莲蕾，左手持供养物，身着僧服，一般圆形光头，额头广阔，双目低视，嘴角含笑，其笑容中透示出对佛的虔诚谦恭和对未来求得正果的坚定与自信。

如来像

—— 着大衣，高肉髻

如来也称“释迦牟尼佛”，意即释迦族出身的圣人，还作“释迦文尼”“奢迦夜牟尼”“释迦牟曩”“释迦文”，也简称“释迦”“牟尼”“文尼”，又称“世尊”“释尊”等，也就是佛教的教祖。

如来出生于北印度迦毗罗卫城，是净饭王的太子，该城在今尼泊尔南部提罗里克附近，拉布提河东北，是为萨罗国的属国。如来母亲是摩耶夫人，是为邻国居利族天臂城主之女。摩耶夫人将分娩之前，依照习俗返回娘家天臂城待产，途中于蓝毗尼园休息，在无忧树下产子，该子便是如来。

如来像在我国佛像中较为常见，其中以云冈石窟中的如来像最有代表性，在云冈石窟五万一千尊造像中如来像是最高大的一尊，其高十七米，盘坐的双膝间距有十四点六米，仅右手中指的长度就有两米多，有着“云冈第一大佛”的美称。

此像所表现的正是三世佛中的佛释迦牟尼，其面庞丰满，双耳垂肩，嘴角微微上扬，身披袈裟，双手环抱显出禅定印，该手印充分显示了如来佛的庄严肃穆、慈悲为怀、普度众生的博大情怀。但是，此像经过清顺治年间的彩绘贴金之后，失去了云冈石窟的原始风格，不过仍不失如来像中艺术水平较为高超的一例。

菩萨　明　木漆镀金　125.7cm×46.4cm



阿弥陀如来

日本镰仓时代木漆和切金　87.9cm×73cm



释迦牟尼　18世纪
铜鎏金　高31cm

善财童子　明　菩提树　清漆和镀金　69.9cm×30.5cm

观音菩萨

北宋　木　94cm×61cm



文殊菩萨　南宋　木　109.2cm×58.4cm

据说在初唐时期，继玄奘法师之后，王玄策和求法僧义净都对传扬印度佛像起过重要作用。王玄策是唐朝使者，他曾经先后四次去印度，更将如来佛像求到中土，最终塑造成金刚如来佛像。佛书中说，如来佛是诸佛法身，是密教之祖，其造像在密宗佛道场供奉较多，汉地寺院一般很少见到。但是密宗对诸佛菩萨护法圣众的排列分为胎藏界和金刚界两种方式，如来佛在胎藏界和金刚界的造型各不相同。

胎藏界如来佛像呈现菩萨形，一般头顶戴有五佛宝冠，通身金色或白色，身穿轻妙之衣，手结法界定印，右手在上，左手在下，两拇指相抵，托持法轮，全身璎珞珠宝，显得异常华丽高贵。而金刚界如来佛像大多呈现佛形，头戴五智宝冠或螺发顶髻，结智拳印，也就是左手食指伸直，用右手的手掌把左手握住。其佛像身呈白色，坐于七狮子座上，其手印则是区分两种如来的最大不同之处。

其实，如来像是释迦佛像的另一称呼，一般只要是具备佛陀的高肉髻和着大衣的造像，不论是何种佛像，都属如来像。因此，着大衣和头上的肉髻是如来像最大的特点。此外，也有如来像右旋螺发，或以水波纹佛发，两眉之间的白毫则可有可无。



菩萨像
——袒上身，着大裙

菩萨在佛家是低于如来佛的阶次的诸神，如来佛在未成佛前也是菩萨的身份。我国的菩萨像一般是束发的，袒露上身，下着大裙，通常饰有项链、璎珞、耳环、手镯、脚镯等饰品，肩上搭帔帛，一般情况下，菩萨的身份是不能像如来佛那样穿大衣的。

同时，菩萨也是“菩提萨埵”之略称。“菩提萨埵”，又作“菩提索多”“冒地萨怛缚”，或“扶萨”。意译作“道众生”“觉有情”“大觉有情”“道心众生”。意“即求道求大觉之人”“求道之大心人”等。菩提，又为十界之一，即指以智上求无上菩提，以悲下化众生，修诸波罗蜜行，于未来成就佛果之修行者。

通常在寺庙中的菩萨像，都是指阶位的，但只有十二个阶位是圣人。中国人最熟悉的观世音菩萨、大势至菩萨、文殊菩萨、普贤菩萨、弥勒菩萨、地藏菩萨等，便是有阶位的大菩萨。

一般来说，中国人比较喜欢文殊菩萨的大智、普贤菩萨的大行、观世音菩萨的大悲、地藏菩萨的大愿，因此这四大菩萨特别受到中国教徒的崇敬，其菩萨像也在中国流传较广。我国五台山被认为是文殊菩萨的道场，峨眉山是普贤菩萨的道场，普陀山是观世音菩萨的道场，九华山是地藏菩萨的道场，称为四大名山，四大菩萨，由此可以看出四大



龙树菩萨（肉髻头后有七蛇头）　清　铜鎏金　高 9cm

菩萨像在我国佛教徒心目中的重要地位。

其中观世音菩萨像在我国流传最多，影响也最广。观世音菩萨也称“观自在菩萨”，原译“观世音”，现在译为“光世音”“观自在”“观世自在”。在我国唐朝时，因其名避讳唐太宗李世民，于是便去掉了“世”字，简称“观音”，并一直沿用至今。

观音菩萨像在佛造像人物中是最常出现的一种，其居各大菩萨之首，是我国百姓最崇奉的菩萨，拥有的信徒最多，影响最大。

通常我国的观音菩萨像端庄慈祥，手持净瓶杨柳，具有无量的智慧和神通，大慈大悲，普救人间疾苦。在古印度佛教中，观世音菩萨像既有现男相也有现女相的。到中国南宋以后，女性的观音菩萨像已深植中国百姓心中。



诸神像

——经典各异，截然不同

除了如来像和菩萨像外，诸神佛像也是佛像中较为广泛的一种，常见的诸神像有四大天王像、帝释像、绿度母像、梵天像、韦驮天像、摩利支天像等。

在我国，天王殿中必有四大天王像，藏传佛教的寺院入口两侧经常有这四天王的画像。四大天王的形象在我国唐代以后才逐渐定型，其所持法器，汉藏两种四大天王也多大同小异。

东方持国天王，“持国”意为慈悲为怀，保护众生，护持国土，故名持国天王。其像大多身为白色，穿甲胄，手持琵琶 。一般持国天王像主乐佛像，表明他要用音乐来使众生皈依佛教。

南方增长天王，“增长”意为能传令众生，增长善根，护持佛法，故名增长天王。其佛像大多身为青色，穿甲胄，手握宝剑。

西方广目天王，“广目”意为能以净天眼随时观察世界，护持人民，故名广目天王，其佛像身为红色，穿甲胄，手缠一条龙或是蛇，表现世间多变之意，另一手上拿着宝珠，表现内心不变之意。

北方多闻天王，“多闻”意为颇精通佛法，以福、德闻于四方，其佛像身为绿色，穿甲胄，左手卧银鼠，右持宝或者宝幡。

帝释天即“释迦提桓因陀罗”，是古印度的大神。帝释在佛教中是“忉利天”之主，他信奉佛教，也曾经率诸天神及诸罗汉建造重阁讲堂，是佛教“二十诸天”中的第二位天王。释尊如来成道后，帝释天便成为释尊如来的守护神。帝释天的佛像通常呈天人形，下乘白象，右手执三钴杵，左手置于胯上。

绿度母，全称圣救度佛母，我国古代称“多罗菩萨”“多罗观音”，是观世音菩萨之化身——二十一尊度母之一。据说，白度母和绿度母都是观音菩萨的两滴眼泪所化现，绿度母是一位救世的大菩萨，其坐在白色的莲花座上，是观世音菩萨因慈悲天下众生，伤心时掉下眼泪的化身，所以绿度母是最慈悲的。

通常绿度母像呈少女相，全身绿色，一面二臂，现慈悲相。其像大多头戴五佛宝冠，身佩各种珠宝，着各色天衣，下身穿重裙，以示庄严。绿度母像大多为坐像，坐于莲花月轮上，右足踝踏，左足蜷屈。其右手向外置于右膝上，做施愿印，持乌巴拉花，左手置于胸前，也持乌巴拉花。

地藏菩萨

日本镰仓时代　木漆镀金　116.2cm×61.31cm

东方持国天王　清　铜鎏金　高 12.5cm

南方增长天王　清　铜鎏金　高 12.8cm



西方广目天王　清　铜鎏金　高 13cm



北方多闻天王　清　铜鎏金　高 13cm





韦驮　明　木漆　30.5cm×12.7cm

善财童子　明　菩提树　清漆和镀金　69.9cm×30.5cm



比丘像

—— 着僧服，剃光头

比丘，佛教用语，是古印度梵语的译音，为佛教出家“五众”之一，是指已受具足戒的男性僧侣。通常比丘像右手持莲蕾，左手持供养物，身着僧服，一般圆形光头，额头广阔，双目低视，嘴角含笑，其笑容中透示出对佛的虔诚谦恭和对未来求得正果的坚定与自信。



僧 隋 锡青铜 54.6cm×14cm

古印度男子出家进入佛教教团后，应受具足戒，且年满二十岁以上的是为修行僧，比丘意指托钵僧，在中国也作比“苾刍”等，意作“乞士” “除士”等。在印度，一般称出家以后游历各地者为游行僧，或称沙门，其生活形态须遵守一定的戒律，应护持三衣一钵，乞食自活，少欲知足，离诸世俗烦恼，精进修道，以期得道涅槃。

在我国传统佛像中，大凡是剃光头、着僧服，也有的戴僧帽的出家人形象都可归入比丘像。早期造像，比丘像比较常见的有佛弟子阿难像、迦叶二像等，阿难、迦叶二弟子像通常一老一少，侍立在佛旁。后世的罗汉像也是比丘像，十六罗汉是唐末五代才开始流行的，之后又有十八罗汉、五百罗汉等。其中，比较特殊的是地藏菩萨像，他虽是菩萨像的级别，但其形象大多也是剃光头着僧衣的比丘像，也有头戴僧帽的，这便需要与普通比丘像严格区分开。



僧 北齐 镀金铅青铜 11.7cm×2.6cm

其他神像
—— 神格各异，包罗繁杂

在佛像中，还有一类与众像都有区别，这便是神怪像，这种被称为佛像的神怪像通常神格各异，包罗繁杂，通常有时轮金刚、忿怒尊等。

时轮金刚就是这样一位神通广大的神佛。相传达瓦桑布法王与释迦牟尼佛在印度中部灵鹫山讲经时，这位时轮金刚就出现在印度南方的时轮塔讲经。在这次讲经中，这位大智大慧的密宗佛金刚讲述了宇宙万物真理的外时论，也阐述了生命整体真理的内时论，并且讲述了两者一体的别时论，而空色大手印是时轮金刚修行的最高觉悟境界。

时轮金刚是佛教密宗无上瑜伽部一位高级本尊神灵的名号。其佛像归属于神怪像范畴，一般呈现单身像和双身像。金刚本尊通常身为蓝色，双手呈出空色大手印。其双身时轮金刚本尊象征慈悲，其像有四首二十四臂，并有红白双脚，时轮金刚像代表十方一切佛菩萨以及显密佛教的总体，是真理最完美绝妙的显现。

此外，时轮金刚也是藏密尊奉的五大本尊之一，藏名叫“唯柯”，意为时轮。根据《西藏王臣记》等典籍记载，时轮金刚来源于古印度北方的“香巴拉国”，约于12世纪时传入西藏，成为藏密无上瑜伽修法中重要的本尊。

其佛像也有多种样式，有一头的，有多头的，但常见的却是四头十二臂双身像。其佛像四头十二臂形象非常独特，身体通常呈蓝色，



护法　西藏（约16世纪）　石金漆（镶嵌着绿松石）　21.3cm×14.5cm



金刚　西藏　高 14cm



金刚　印度（约12世纪）　岩石　12.7cm×7.9cm

并放出五彩光芒，这是佛体的象征。

该佛像四头颜色也不同，前后左右依次是蓝、黄、白、红，这四种颜色分别表示增益、息灾、敬爱、降伏四种事业，也是佛教功德圆满的象征。该佛像的四面各有三目，象征洞察世间一切。而每头都以人骷髅为冠，头顶也有半月和双金刚，共有十二只手臂，而每只胳臂上又有两只手，因此总共是二十四只手。

其实，时轮金刚佛像的二十四臂颜色也有区别，从手臂看，有四双蓝色，有四双红色，有四双白色。从手指看，每只手的五指从拇指到小指颜色也都不同，依次是黄、白、红、蓝和绿色。

该佛像每个手指由指尖到手掌也不同，依次为蓝、红、白色。在时轮金刚佛像中，藏密颜色的意义和作用得到了充分的运用和体现。还有，其佛像姿势是两手持铃杵以表

不动明王

日本平安时代　木切金　高163cm

方法与智慧，其余手臂则伸向两边，手中各持不同的器物，都含有宗教寓意，但主要表现的是主尊的大智慧，以及大忿怒、大无畏之威力。通常时轮金刚佛像呈站立姿势，右腿屈，脚下踩红色欲望神，左腿曲，脚下踩白色可怖妖魔。因为该佛像不归于佛与菩萨像，也非人间像，因此被归于神怪像中。

忿怒尊像在我国的应用也是非常广泛的，多数是依据密宗教理而来的，是佛与菩萨的变化身。通常佛和菩萨平时所呈现的肢体正常的平和相被人们称为“寂静相”，也称为“自性身”，这也是我国佛像大多数的面相。

但是佛与菩萨以智慧力教令愚顽、警醒众生、摧破无明业障时，他们就会显现出多面、多臂、表情凶恶的形象，这种佛像被称为“忿怒相”，也称为“教令轮身”，并且还要晓以咒语，即“明言”，所以也称为“明王”。



人间像

—— 各类人物，佛道兼用

佛像中还有一类为人间像，与其他类别佛像不同的是，该类佛像代表着佛教之外的各类人物，甚至是佛道两教兼用的，比如长寿老人、松赞干布、文成公主、维摩诘、男女供养人、宦官、施主等现实生活中各类人物形象。这类佛像的数量也较多，有些并不属于佛教的范围，或者是佛道兼用的，遇到具体情况可具体区分。

长寿老人像在我国非常平常，最有名的一例位于重庆长寿城区协信广场中，其为石刻佛像，整个佛像高为 5 米，是水泥仿青石材料雕刻而成的。该佛像设计原型为我国传说中的长寿老人形象，其像高额深目，面目慈祥，手持拐杖。且在长寿老人像四周塑有小孩、仙鹤、梅花鹿等像，更加和谐自然，该像具有很高的艺术价值和观赏价值。

松赞干布是我国藏族历史上著名的民族英雄，7 世纪崛起于西藏地区，先后兼并境内诸部，建成了强大的吐蕃王朝。在松赞干布治下，制定法律，创制藏文，先后迎娶了尼泊尔尺尊公主、大唐文成公主，增强了藏汉民族间的友好关系，千百年来一直为藏族人民所景仰。在佛像中，松赞干布被尊为吐蕃三大法王之首，藏民认为他是观音菩萨的化身。在西藏的寺庙、宫殿中都供奉有松赞干布的佛像，其形象流传广泛，是西藏佛像艺术中的一个重要题材。

文成公主也是西藏佛像艺术中的重要题材，她为藏汉民族友好作出了很大贡献，在青海玉树有文成公主庙，其佛像坐于狮子莲花宝座上，身高八米，形象生动自然，雕刻精细流畅，来往朝拜的藏民络绎不绝。



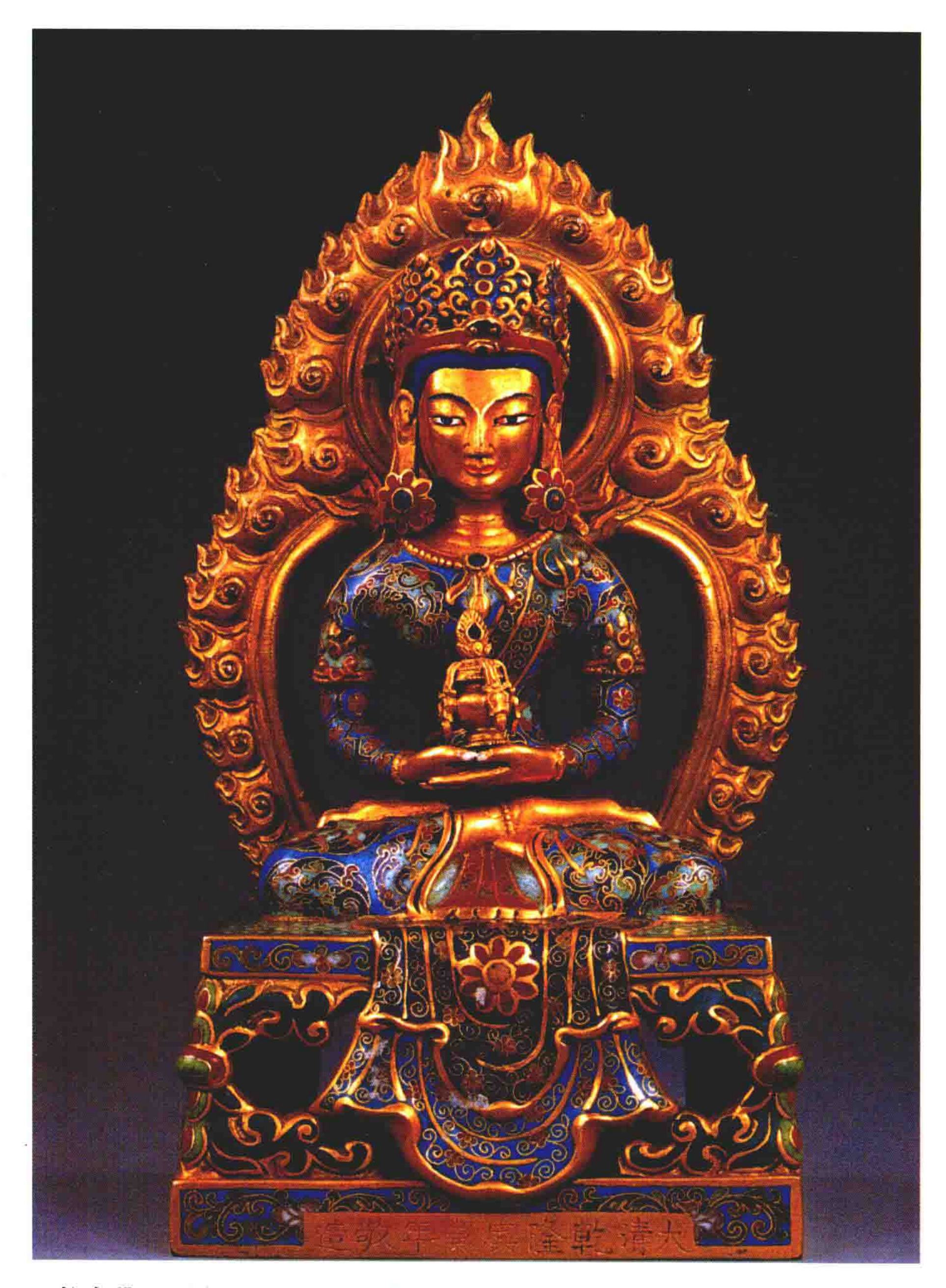
寒山、拾得　清　琥珀　高8.9cm

维摩诘是古印度毗舍离地方的一个富翁，据说他家财万贯，奴婢成群。但是，维摩诘勤于攻读佛经，虔诚修行佛法，能够处相而不住相，最终得圣果成就，被称为菩萨。因此，在维摩诘得道为菩萨后，其像应属于菩萨像范畴，但在成为菩萨之前，其像属于人间像范畴。

根据佛经记载，有一次，维摩诘称病在家，竟然惊动了佛陀。如来佛特派文殊师利菩萨和一干菩萨、罗汉一同去探病。如来佛心知维摩诘只是诈病，所以他派去了被誉为智慧第一的文殊菩萨。

文殊菩萨见到维摩诘后，两位菩萨互以口才争辩，反复论说佛法，其语义理深奥，妙语连珠，连同文殊菩萨一同探访的菩萨、罗汉们都听呆了。一场论法后，文殊菩萨对维摩诘倍加推崇，人们对维摩诘更加崇敬了。

还有，维摩诘的佛像大多是世俗像，很少出现标志的菩萨像，因为维摩诘是个富有的居士，他的佛学修养很高，并且有妻有子，这连很多菩萨都感到不可思议，纷纷来向他请教问法。



长寿佛　清乾隆时期　景泰蓝　高 21cm　北京雍和宫供

有菩萨曾问过维摩诘说：“你既是一位大菩萨，却又拖家带眷，怎会自在呢？”

维摩诘回答：“我母度为智慧，我父度为众生，我妻是从我修行中得到的法喜。女儿代表了我的慈悲心，儿子代表了我的善心。我有家，但我却以佛性为屋舍。我的弟子就是一切众生，我的朋友便是各种不同的修行法门。”

维摩诘像大多为人间像，表现他泯然众人般高尚佛性，即便有妻有子过着世俗生活，他也能精研佛法无垢相称，自得解脱。

寿星 明 象牙 21cm×10.3cm



佛像的形式

世界各地由于地域之间的差异，佛像非常之多，形式也多种多样，比如“释迦牟尼佛”“阿弥陀佛”“药师如来”“弥勒佛”等。佛像的最大特点是多种多样，在世界各地的佛像中，有立像、坐像、卧像、飞行之像等，可以说每一种式样都含有深刻的意义。释迦牟尼佛像最大特点为庄严肃重。阿弥陀佛像面相庄严，专诚恭谨。药师如来像面相大多庄严，其特点都有手持与医药有关之物，表示为人们解除病苦。弥勒佛据说是如来佛的一种化身。在我国古代神话中，弥勒佛与如来是区分开的两种佛。

佛像，多种多样

佛像的种类很多，有各种各样的别名以及称呼，比如“释迦牟尼佛”“释迦牟尼佛”“阿弥陀佛”“药师如来”“弥勒佛”等，也有各种雕刻形式的佛像，比如有木刻、石雕、金属铸造的，也有用绢纸画印的，这些无非都是表现佛像的慈悲庄严、崇高伟大，令人一见就会生起仰慕之思。

关于佛像，据古籍记载，中国到了汉朝以后，僧伽纷纷前往印度留学，回国时，都想把佛圣像请回中国供养，当时印度诸王对佛圣像恭敬保护，坚决不准佛圣像出境。但是佛法流通，一定要有所凭证，诸王于是便请画工依照旃檀佛圣像描绘成图。此后，随着印度佛教的兴盛，佛圣像造型经由丝绸之路传入中国，到15世纪再传入朝鲜及日本。

佛圣像的最大特点是多种多样，在世界各地的佛圣像中，有立像、坐像、卧像、飞行之像等，可以说每一种式样都含有深刻的意义，也象征着佛的一种精神、一种圣格。其中的飞行像是佛陀化佛飞行空中之像。立像有两足并立的佛直立像，有一足向前的展足佛像，也有重心在前脚的蹴立佛像，这象征佛忙于教化，显示出佛对他体证的宇宙人生真理，充满着无限的热情，虽是功行圆满的佛陀，终日也要以真理为众生服务。

此外，还有的垂手站立的佛像，表示佛接引众生。佛坐像多表现出入定、说法或降魔成道，是自受用的佛境界。佛坐像有结跏趺坐佛陀像、半跏趺坐佛像、倚佛像、半跏倚佛像、箕坐佛像、跪地佛像、交脚佛像等不同类型。

卧像佛多表现出吉祥的涅槃佛像，这表示佛福慧完成，到达不生不灭的境界。佛的涅槃像，可以说是由动归静的表征。佛陀在世时，其说法、行化都是由静生动的过程，动有休止的时候，休止后的宁静，则是无穷的悠长。佛的生命，参入天地之至奥，流入无终的时间之流中。因此，佛像可以代表佛陀将永远活在我们的心中，与日月同光，与天地共长。

释迦牟尼佛像，庄严肃重

释迦牟尼佛是佛教的创始者。他约诞生于公元前563年，他出生后，当时有位道行高深的阿私陀仙人专程来祝福，并观看太子的相貌，他预言太子将来若是继承王位，将成为伟大的转轮圣王；若是出家修道，将成为无上正等正觉的佛陀圣人。

但是可惜的是，释迦牟尼佛的母亲摩耶夫人在生下他七天后便去世了，他由姨母摩诃波阇波提夫人抚养成长，并接受严谨传统的各种学识、思想、文化教育，还要练习骑马、射箭、武艺等。

如来学尽各种学识、技艺，成为文武全才的青年，于十七岁时，父王便为他娶耶输陀罗为妻，并生活在华丽的宫中，享受荣华富贵，后来他的儿子罗候罗也出生了。但如来并不以此为乐。有次如来出城门看到了人们的生、老、病、死等痛苦烦恼，更引起他的深思与忧虑，并萌发了“求道救世”的意念，在二十九岁时，他骑着白马意志坚定地离开王宫出家修行。

如来舍弃华衣装饰、披上袈裟过着简朴沙门的修行生活，并且拜访了有名的宗教家阿罗逻仙人和郁陀罗仙人，学得最高禅定修行。如来认为这并非觉悟之道，于是他独自来到苦行林，终日静坐冥思及各种苦行修习。经过六年，如来尽管身体瘦弱无比也不退道心，他察觉到苦行并非解脱方法，如来最终放弃苦行，他沐浴尼连禅河，并受牧女的乳糜供养。

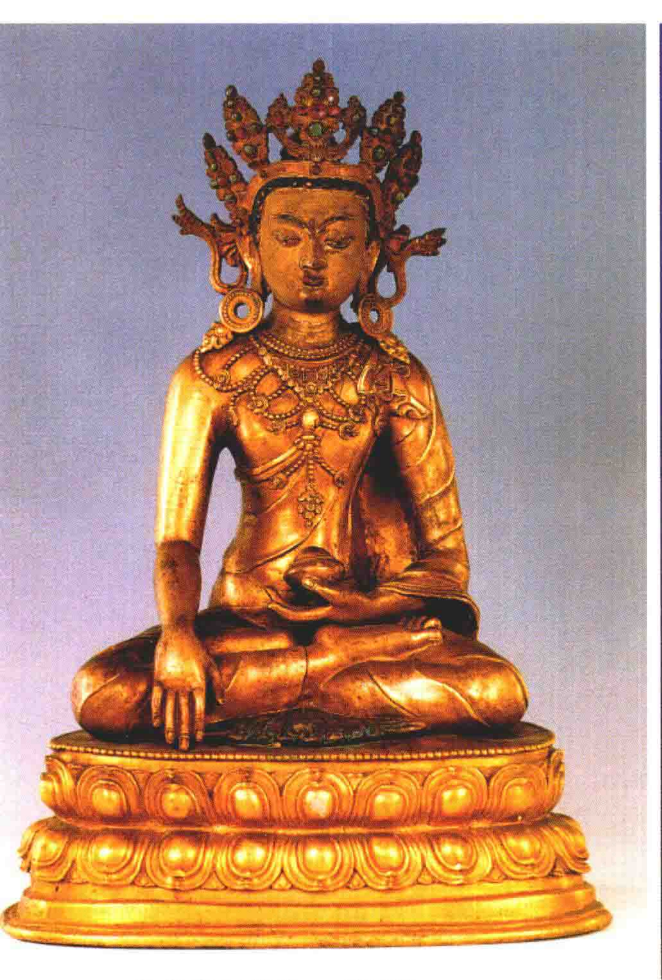
后来如来到伽耶的菩提树下，他面对东方敷草而坐，禅坐冥思，这时心内心外常受来自各方的烦恼魔障干扰。如来以正法意念降服，他终于彻悟人生真谛。人们尊称为“大日如来佛”，也称“释迦牟尼佛”，这年他三十五岁。

成道后的释迦牟尼佛，首先来到波罗奈城的鹿野苑，向五个比丘宣说佛法。后来释迦牟尼佛返回故乡迦毗罗卫国，谒见净饭王，并度难陀、罗睺罗等族人成佛。当时的国王以牛头旃檀香木雕造一尊五尺佛陀圣像，这便是最初的释迦牟尼佛佛像。不久，憍萨

罗国的波斯匿王为了表达对释迦牟尼佛的崇敬，召来国中巧匠，用紫磨黄金铸造了一尊五尺高的释迦牟尼佛像，这便是最早的释迦牟尼佛铸像。

后来，中国的佛教徒为了纪念释迦牟尼佛，首先造塔建庙供养，而后以足印、菩提树、法轮象征释尊，最后才创作出庄严的释迦牟尼佛圣像。

释迦牟尼佛像最大特点为庄严肃重，有坐像、立像和卧像等，坐像是释迦牟尼佛结跏趺坐于宝莲台上，他身穿袈裟，双手做说法印，面相庄严在宣说佛法。立像是释迦牟尼佛端立于宝莲台上，右手做无畏印，左手做与愿印，表示释迦牟尼佛四处游化，说法度众。卧像是释迦牟尼佛将入大般涅槃时，他右倚而卧的姿态，象征他不生不灭，寂灭为乐的涅槃境界。



释迦牟尼佛像　清早期
铜鎏金　高31cm　北京雍和宫供



释迦牟尼佛像　清康熙
铜鎏金　高22cm　北京雍和宫供



阿弥陀佛像，专诚恭谨

阿弥陀佛，意称“无量寿佛”“无量光佛”等，是佛教中的西方极乐世界的教主。

据经典说，在久远的过去，自在王佛住世时，有一个国王出家为僧，号法藏，在修行成佛前，他曾发下四十八种大愿望，他以无量悲愿功德建设成西方极乐世界。因此，凡信奉如来专诚恭谨称念阿弥陀佛圣号的人，在命终之时，都可以去往他的西方极乐世界。

其实，“阿弥陀佛信仰”很早就传入了中国，在各种佛家典籍比如《佛说阿弥陀经》《无量寿经》《观无寿量经》里都详述了西方极乐世界的殊胜庄严。在北魏时期，各种阿弥陀佛的造像就已经出现，一般阿弥陀佛佛像常有观世音菩萨像和大势至菩萨像胁侍左右，人们将其合称“西方三圣像”。

依据古代佛经《观无量寿经》所载，因为个人修持愿力的不同，往生去西方极乐的品位便有差别，共分九品，人称为“九品往生”。而阿弥陀佛像也有九品往生手印，这九品往生依次为“上品上生”“上品中生”“上品下生”“中品上生”“中品中生”“中品下生”“下品上生”“下品中生”“下品下生”。

通常我国的阿弥陀佛像面相庄严，专诚恭谨，都有光明遍照，非常端正无比。有的阿弥陀佛像是跏趺坐于莲台上或端立于莲台上，双手姿势有九品来迎手印、说法印等，也有手持莲台，表示阿弥陀佛愿意接引众生往生西方极乐世界，莲花化生之意。



弥勒佛　北魏
铜镀金　76.8cm×40.6cm



弥勒佛　北魏　青铜镀金青铜　140.3cm×62.2cm

药师佛像，解除病苦

药师佛，又称“药师琉璃光如来”，是东方琉璃光世界的教主。药师佛于过去世，他行菩萨道时，曾经发了十二个微妙大愿，他愿为众生解除病苦，消灾延寿，具足诸根相好，导入人们解脱病痛，便依此愿而成佛，人称“药师佛”。

据说，药师佛住在东方琉璃光世界，其国土庄严如同极乐世界。因为药师如来的信仰具有现世祈愿利益和来世福德，所以在中国和日本非常盛行。

通常在佛寺的大雄宝殿中，都供奉三尊佛像，右边为东方琉璃光世界的药师佛像，



药师佛　清早期　铜鎏金　高 7cm　北京雍和宫供

中间为本师释迦牟尼佛像，左边为西方极乐世界的阿弥陀佛像。

药师如来像面相大多庄严，其特点都有手持与医药有关之物，表示为人们解除病苦。通常药师佛像跏趺坐于莲台上或端立于莲台上，其左手持药壶、药钵或宝塔，右手施无畏印或与愿印。

还有，药师如来像的背光常有七尊化佛，药师如来像通常会有日光菩萨和月光菩萨胁侍左右，合称“东方三圣”，并有“十二药叉大将”，表示愿意护持信奉持受药师如来名号的众生。据说，信奉药师佛者，等到临命终时，会有八大菩萨来接迎，将其带入东方琉璃光世界。

还有，据说药师佛所赐的药，不外乎佛法的良药，不仅能除肉身的病苦，能够消灾延年益寿，而且也是医治世人心病的良药，因此药师佛又称“大医王”，在日本药师界，药师佛信仰更普遍盛行。



药师佛　铜　明　高33cm　北京雍和宫供

弥勒佛像，笑口常开

弥勒，意称“慈氏菩萨”，名“阿逸多”，与如来佛具有相同的庄严圣容，据说也是如来佛的一种化身。

但是在我国神话中，弥勒佛与如来是区分开的两种佛，这也许是受我国布袋和尚故事所影响的结果吧。弥勒据说是受如来教化出家修习佛法，并被授记将来必定成佛，于是他先行入灭，到兜率天宫去修行，与诸天演说佛法，以待将来能够成佛。据说当弥勒佛成佛之时，世界将成光明的弥勒净土。

弥勒佛信仰在我国很早就已经盛行了，根据《弥勒上生经》弥勒佛为诸天说法，这时的弥勒佛像相好庄严，戴宝冠璎珞，穿佛装，两脚交叉而坐。也有的弥勒佛像是右手指脸颊，左脚下垂成半跏思维的弥勒佛像，表示他在兜率天宫等待的坐姿。

通常弥勒佛下生成佛的法相与如来释尊相同，也是相同庄严的圣容，身上披着袈裟，姿势大都是倚坐像，也就是双脚自然垂下，足踩莲花，手做说法印。

但是我国的弥勒佛像最大特点便是去掉了佛像的庄严，而是一个笑口常开的佛祖。在我国五代以后，在江浙一带的寺院中，经常出现“笑口肚大”的弥勒佛像。

相传布袋和尚为弥勒佛的应化身。布袋和尚在五代时是确有其事的，他是浙江奉化人，自称契此，又号长汀子。布袋和尚手持锡杖，锡杖上面挂一个布袋，他经常到世间游化行乞，最终乞得供物贮于布袋之中，所以人称他为布袋和尚。

据宋《高僧传》记载，布袋和尚身材肥胖，袒胸露腹，衣着非常随意，居住和言语都让人捉摸不透，随处都可以躺卧安歇，并常常捧腹大笑，能够示人吉凶，能预知晴雨。据说布袋和尚在圆寂前说：“弥勒真弥勒，分身千百亿。时时示时人，时人自不识。”说完，他就安然入寂，于是后人认为布袋和尚是弥勒佛祖的化身。

因此，在我国宋代以后，一般佛寺常雕塑一尊笑口常开的布袋和尚像，也称为弥勒佛像，并将这尊佛像安奉在天王殿的正中，让信众能皆大欢喜，能每天笑口常开。



弥勒佛

清

烟晶（包括底座） 8.6cm×8.9cm

毗卢遮那佛像，智慧无边

毗卢遮那佛，意为“光明遍照”“大日遍照”之意，是理性和智慧不二的如来法身佛。密宗把毗卢遮那佛称作“大日如来佛”，作为供奉本尊与最上根的如来本佛。

在我国佛教将毗卢遮那佛作为清净如来的法身佛，卢舍那佛为圆满报身如来佛，释迦牟尼佛则为应化身如来佛。据《华严经》中介绍，华藏世界的三位圣者便是毗卢遮那佛、卢舍那佛和释迦牟尼佛，其中毗卢遮那佛像居中位，有文殊菩萨像、普贤菩萨像胁侍在左右，称为华严三圣，来利乐一切众生。

在中国寺院中，常有供奉五尊如来佛，其中通常都以毗卢遮那佛为如来主尊佛，配以东方、南方、西方和北方，构成五方佛的庄严道场。其中毗卢遮那佛像有如来形和头戴宝冠、璎珞等装饰的菩萨形。毗卢遮那佛像通常手印有法界定印、智拳印和毗卢印等。其佛像姿态通常结跏趺坐于莲台上，代表着如来本尊的智慧无边。



毗卢遮那佛 印度尼西亚（10世纪前半叶） 青铜 高15.9cm



毗卢遮那佛　唐　青铜鎏金　20.3cm×14.6cm

旁类的佛像

除了一些常见的佛造像之外，不管是中国还是外国，都有一些非常罕见的旁类佛像，比如捧真身菩萨像、般若佛母、宝帐怙主像、吉祥天母像、白哈尔、准提佛母、大黑天等。这些佛像大多是一些常见的佛像衍生演化而来的，加入了不同地区当地的风俗和文化内涵。



捧真身菩萨像，极具内涵

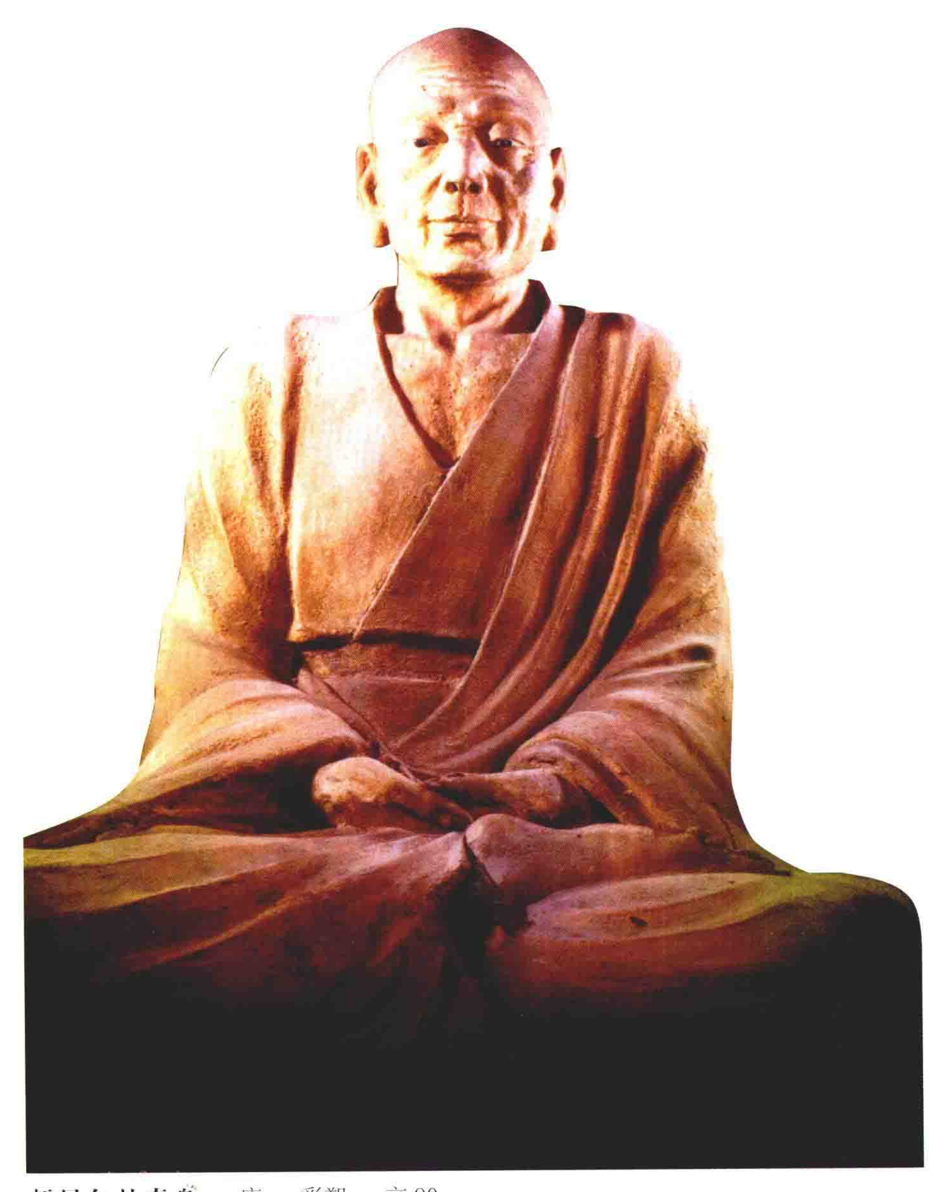
在我国佛像中，有一些非常罕见的旁类佛像，比如捧真身菩萨像、般若佛母等，都是难得一见的佛像珍品。1987年，在扶风法门寺佛塔地宫中出土了众多稀世珍宝，其中有一件造型精致的鎏金银捧真身菩萨造像，这件佛像堪称唐代金银器的精华，更是世界佛像文化宝库中的佳作。

该捧真身菩萨像高三十八点五厘米，重一千九百二十六克，束着高髻，头戴三尖花蔓宝冠，冠中錾刻一尊结跏趺坐佛，两边各嵌有一朵珍珠团花，周边串饰着珍珠宝物。这尊捧真身菩萨像上身袒露，身上斜披着帛巾，手臂上有饰钏，手腕上饰有珍珠串，其面相宁静，佛发染成蓝色，两臂屈伸开来，双手捧置着一个鎏金银荷叶盘，做祈愿状。

该捧真身菩萨像下着羊肠大裙，双腿左屈右跪于宝莲台上，其颈胸佩戴串饰珍珠和璎珞。其手中的荷叶盘内发愿文匾呈长方形状，有匾栏，约长十一厘米，宽约八厘米，栏上贴饰有十六朵宝相花，再以蔓草衬托，内部镶饰有一周连珠纹，匾上錾文十一行共六十五个字，文曰："奉为睿文英武明德至仁大圣广孝皇帝敬造捧真身菩萨，永为供养，伏愿圣寿万春，圣枝万叶，八荒来服，四海无波。咸通十二年辛卯岁十一月十四日皇帝延庆日记。"

这尊佛像的金匾两侧以销钉套环与护板相连接，该护板是长方形，长为六点六厘米，宽为三点五厘米，护板边沿饰有一周草叶纹样，其内外沿各饰一周连珠纹，护板中镂空成三钴金刚杵样，四周衬以缠枝和蔓草。

这尊菩萨像底座分三层，上层宝莲座呈现出钵形，顶面有八曲，四边同样饰有连珠纹。其仰莲座顶面与底面均錾刻了古印度梵文，其腹壁由上至下饰有四层莲瓣，每层共有八瓣，均是饱满花瓣。其中上两层莲瓣内各有一尊有首光或背光、并结跏趺坐、手捧方琴



师显包骨真身　唐　彩塑　高 90cm
山西省介休市正果寺高僧殿供

的供养菩萨或声闻伎乐，两侧也衬以蔓草鱼子纹底。座下有立沿，各饰有一周连珠纹与莲瓣纹。内层的中心则是錾十字三钴金刚杵，其两侧各有一周飞龙纹环绕，并衬流云纹。

据说，这尊捧真身菩萨像是在唐懿宗"延庆日"迎奉佛指骨舍利时，为表示尊重，才制造出来的一种别样佛像，并借此迎奉佛指骨舍利。所以，捧真身菩萨像并非是佛教典籍中的菩萨像之一，而是当时特殊情况为了迎奉承载真身而铸造的佛像法器，仅此一例而已。

般若佛母像，女性化的佛像

我国佛像艺术的魅力很大，多数在于它洋溢着不同时代、不同地域和不同阶层共性的认同与个性，代表着古代人的审美观和价值观。尤其是佛教造像同样丰富地传达着这一切，尽管佛像被赋予了各种神格，并成为偶像崇拜的一种寄托。

佛像在佛家看来是无所谓真假的，制造佛像、菩萨像、护法像，无非标志着不同时代人们的向佛之心，这样就足够了，其中般若佛母像便是其中的一种，更是罕见的女性化佛像。

般若佛母的崇拜可以上溯到公元1世纪，是古代佛教典籍《般若波罗蜜多心经》的人格化体现，“般若”便是智慧的意思，因此般若佛母是具有智慧的一种神格，3世纪左右形成图像体系，最终有般若佛母佛像问世。

般若佛母佛像有两臂、四臂多种造型，被看作众佛和众菩萨共同的母亲，有时也作为大智文殊菩萨的明妃。

在我国古代，般若佛母像的标志主要有般若经卷，或者将书持于左手，或者安置于左侧肩花上，右手多持念珠，也有持金刚杵和左手捧净瓶的般若佛母的形象。通常般若佛母的造像为半球状丰乳，要求丰臀细腰，比如西藏和蒙古



般若佛母　后弘初期（11世纪）
黄铜高14cm　北京故宫博物院



般若佛母　明（西藏阿里地区）　灰白泥质　高6.3cm

造像表现的女性特征就非常明显，但是到汉地中原则受传统文化的影响，这些女性特征便一律弱化掉了。

由于般若佛母像是《般若心经》的拟人化，故又称为“心经女神像”。《般若心经》是佛家经典著作，也是大乘佛教的基础经典。因为藏传佛教称心经是能生三世诸佛之大佛母，并据此将其形象设为女性，代表着至高的空性智慧。

通常般若佛母像很罕见，除了上述一种佛像形象外，还有一种是一面四臂的，身体是金黄色的，右上臂持有金刚杵，左上臂持有般若经书，左右下臂做禅定印。般若佛母像头戴宝冠，身穿菩萨瓔珞装。

虽然般若佛母在佛教的地位非常重要，其造像却非常少见，原因是此尊般若佛母像是早期佛教密教化的本尊佛像，其佛像多在经书中以插图形式出现，因为过于隆重，所以较少被造成金铜佛像或单独绘成唐卡。

宝帐怙主像，如来化身

宝帐怙主像是大日如来佛像的化身之一，也称“明照佛”“普明佛”等，主要为萨迦派所依止的佛法作护法，据说其法力巨大，不少藏传佛教萨迦派僧人还以宝帐怙主为如来本尊进行修持，许多藏传佛教萨迦派寺院也有宝帐怙主殿，并以宝帐怙主像为主尊供奉，但宝帐怙主像却是少见的一种佛像。

还有，在藏传佛教格鲁派中，也有许多人以宝帐怙主护法为依止，宝帐怙主像在绘画中身体为黑蓝色。有的宝帐怙主像是以唐卡形式出现的，其表现手法更加准确。有的宝帐怙主像是以铜鎏金形式出现，其实身体是金色的，呈蹲坐姿态，脚踩魔鬼，一面两臂，或者双臂抱一宝杖，右手持有钺刀，左手持骷髅大碗。

通常宝帐怙主像身上以五骷髅冠为头冠，以骷髅项链和骨饰等为饰品，用骷髅代表着庄严可怖，还多处镶嵌珍贵宝石，头发上竖呈现火焰状，表现出忿怒相。据佛经密宗典籍中说，每日不断地修炼此尊佛像，则可以让自己、家人以及寺庙等都不会受到魔鬼的侵扰，能保护家宅，驱妖除魔。

还有一种说法认为宝帐怙主像是大黑天的变化身之一，也称“金刚宝帐像”，在藏传佛教中，据此本尊佛像的修法可以增智延寿和预防疾病。

宝帐怙主像最早是藏传佛教萨迦派的护法像，因为格鲁派吸收了不少萨迦派的教义，也相当推崇宝帐怙主佛像。据西藏传说，释迦牟尼佛降伏了当时还是魔头的宝帐怙主，并让他发下誓愿，终生保护西藏寺院和雪域西藏的地界。而宝帐怙主佛像所持的旃檀木梃杖，就是古代西藏寺院中用于召集僧尼的工具。



吉祥怙主（婆罗门造型的玛哈嘎拉）（西藏17世纪）黄铜　16.8cm×12.1cm

降阎魔尊像，威德智慧

在我国，一般的忿怒相佛像都非常生动，尤其是降阎魔尊佛像更是生动自然，显得其威德无边、智慧无穷。降阎魔尊像一般非常少见，更是细腻庄严的一种佛像，其身披瓔珞珍宝，双手展开来，单手持一金刚套索，右手则持人骨棒，双足踏在一头水牛之上，表示其法意可以降伏阎王。通常降阎魔尊像侧面都有明妃，降阎魔尊的明妃站立在他身旁，身披鹿皮法衣，手持嘎巴拉碗，表示对降阎魔尊佛的驯服与奉献。

也有的降阎魔尊像身后为降魔烈焰围绕的，具有大威德及大智慧，是“八大布畏金刚”之一，其他七大金刚分别为“吉祥天女”“大黑天”“马头观音”“阎魔”“战神”“大梵天”及“财宝护法”。



大威德金刚（九头三十四臂十四足）
清　铜　残高17cm　浙江省博物馆藏



降阎魔尊　　清　　铜鎏金
高 22.8cm　　北京故宫博物院藏



降阎魔尊　　清乾隆时期
铜鎏金　　高 15cm　　北京故宫博物院藏

据说，“降阎魔尊像”是藏传佛教的护法神像，有多种变相，分为内修像、外修像、密修像三身。密修像是三种“降阎魔尊像”中最常被单独供奉的一种像，其容貌犹如阎王，是文殊菩萨化现的护法像，通常是牛头人身的造型，其头戴骷髅冠，赤发上冲，三目怒张，闪舌咧口，似在怒吼。

其像身形赤裸，大腹，身上佩戴穿璧式璎珞，右手擎骷髅棒，左手结期克印并持绳索，与手执颅碗的明妃一同立于大水牛之上，表示降伏阎魔的骄傲与残暴。牛身下则是阎王镇伏的作恶者“挪细”，整个降阎魔尊像表现了降阎魔尊大威猛、大忿怒的宗教特性。

还有，降阎魔尊像即为大威德金刚像，据传在古西藏有牛头人身的魔王阎魔罗残害众生。文殊师利菩萨化现为大威德金刚，降服了阎魔罗，从此之后，大威德金刚就受到了藏族信众的尊崇，而大威德金刚像又被称为“降阎魔尊像”。藏族信众信仰，凡是供奉此尊佛像的人即可具有威神力，能无所畏惧，降妖除魔，并且降伏烦恼病苦，增加智慧，镇守家宅道场。

吉祥天母像，重要护法神

吉祥天母又称吉祥天女，音译“拉克诗米”，藏语称“班达拉姆”，是我国藏传佛教密宗中一个重要女性护法神，也是“八大金刚”之一。吉祥天母是古印度神话中的人物，传说是天神和仇敌阿修罗搅动大海时诞生的，后来婆罗门教和印度教纷纷把她塑造成女神模样，为她取名“功德天女”，说她是毗湿奴的妃子，是财神毗沙门之妹，专门主管命运和财富，是佛教的重要护法神之一。

吉祥天母像非常少见，常见的有两种，一种是文静型的吉祥天母像，另一种则是忿怒型的吉祥天母像。文静型的吉祥天母像便是“白拉母”，她肤色洁白，头上有高耸的发髻和花冠，耳朵上有大环饰品，头上有三只细长的眼睛，都流露出和善的目光，嘴则微微张开，身上披着白色的大衣，内穿大红袍，脚下穿一双红靴，坐在宝莲座上，其像右手拿一支白杆的长羽箭，左手端着一只盛满珠宝的大碗。



吉祥天母　清乾隆时期　铜鎏金　高 24cm　北京雍和宫供

吉祥天母像的忿怒形象则更加少见，其形象是一个肤色青蓝的凶神，头上的红发竖立，上面饰有五个骷髅图案，头顶上有半月和孔雀毛。其佛像右边耳朵上有小狮子为饰，据说象征着听经者，而左耳上则挂着一条小蛇，意为忿怒的征兆。

这尊忿怒相的吉祥天母像腰上挂着账簿，是一个专门记载人们所做坏事的档案，恶人将来要受到剥皮处置。吉祥天母像左手拿的骷髅棒是专门对付恶鬼的，右手端着盛满鲜血的骷髅碗，身上则披着人皮，那人皮据说是她亲生儿子的，象征她可以大义灭亲。这尊佛像是骑在黄骡子上面的，在鞍前端下方还有两个色子，一红一白，红的主杀，白的主教化。鞍上有一个荷包袋，据说里面盛着疫病毒菌，也就是说她是主生死、病瘟、善恶、杀伐的护法神。

当佛教传入西藏后，吉祥天母像也成了西藏的保护神像，每当西藏需要测定转世灵童时，藏民就会带着大活佛到山南的拉姆拉错湖边诵经祈祷，而吉祥天母则可以选定灵童。由于忿怒的吉祥天母丑陋可怕，所以灵童们都必须在她出现的时候背对着她，如果出现差错，灵童看到了吉祥天母就会随她一同归西，藏胞只好再另行挑选转世灵童。

在藏传佛教密宗中，吉祥天母像是颇受崇奉的佛像，其影响也非常深远。据说，在7世纪时，松赞干布曾经在拉萨建立大昭寺，修筑一尊吉祥天母像作为大昭寺的护法，大昭寺的神殿里至今供奉着她的神像。后来吉祥天母像又升格为拉萨城的保护神像。由于她护法有功，拉萨地区还形成了专门纪念她的节日，即白拉日珠节，意为吉祥天母游幻节日。

这个节日于每年藏历十月十五日在拉萨举行，到了那一天，全城的喇嘛都会从大昭寺抬出吉祥天母佛像，带其游巡市中。当人们抬着吉祥天母像来到南城时，总要将其神像转身与拉萨河南岸的赤尊赞庙遥遥相视一会儿。据说赤尊赞原是她的丈夫，开始也住在大昭寺，后被她赶出，才住在拉萨河南岸，做了那里的保护神。他们每年相会一次，以表思念和好之意。

此外，还有一种最忿怒相的吉祥天母像，在平时吉祥天母虽然是一位端庄艳丽的女神，可是当她呈现忿怒相时，却丑陋凶狠，非常吓人。其忿怒像有五种，形貌大体相同。其像面部三目睁得圆而鼓起，大嘴如盆，露出两颗尖锐的虎牙，两耳饰以动物图案，右边耳环为狮子，左耳环是蛇。

吉祥天母像的肚脐上有太阳花纹，象征着吉祥天母很有智慧。其腰间有一个令牌，象征吉祥天母掌管着生杀大权。

其像侧身坐在一头骡子身上，两腿张开，右手拿着短棒，两端有金刚，据说是她与恶鬼作战的兵器，据说她骑着骡子飞行于天上、地上、地下三界，所以又有“三界总主”之称。



吉祥天母

明永乐时期　铜镀金　20cm×17.3cm



吉祥天母　清　红铜鎏金
高 18cm　北京故宫博物院藏

白度母，温柔善良

白度母，藏音译“卓玛嘎尔姆”，也称“度母”，还称“救度母”“多罗母”等。白度母在藏密佛教中常以“长寿佛”“白度母”及“尊胜佛母”三尊合称为“长寿三尊”。

相传白度母是观世音菩萨的左眼眼泪所化。据藏传佛教经书中说：“观世音菩萨的化身很多，度母是他化身的救苦救难本尊，以颜色区分，现为二十一尊象；二十一尊度母的颜色都不相同，最受尊敬、寺庙中最常见的是白度母。”

白度母性格温柔善良，她非常聪明，据说世间没有什么能够瞒得过她，任何秘密在她面前都不再是秘密。因此，人们总是求助于她，故又称她为“救度母”。白度母身色洁白无瑕，其面目祥和端庄，但是四肢各生一眼，脸上也有三眼，因而人们又称她为“七眼佛母”。相传白度母额上一目可以观十方无量佛土，而她其余六目则观六道众生，因此她才能洞悉世间万物。



白度母　明　铜镀金
高 22cm　北京首都博物馆藏

白度母像一般为头戴花蔓冠，双耳坠环，用乌发来绾髻，穿着丽质天衣，上身袒露着，颈上挂满珠宝璎珞，双腿盘坐在一个盛开的宝莲座上，其右手膝前施接引印，左手当胸施三宝印，正在抚慰一株乌巴拉花，其花茎直生长至她耳际。

白度母像的左手一般都持有一朵曲茎莲花，其右手掌向上，表示其愿意帮助人们解除所有的苦难。白度母像形象典雅优美，据说修白度母法的人，一切罪业都可以消灭，一切魔障也可以被消灭，能拯救世间一切灾难，若是没有孩子的人，可以求男得男，求女得女，求财得财，永世享受富贵，其功德利益无量。

白度母是观世音二十一度母化身之一，也是最常见的度母形象，是一切众生，尤其

是女性的无比圣神，更是保佑人们心想事成，驱妖除魔的如意宝。藏传佛教认为信白度母像的人，只要一念及白度母，就能以兄弟姐妹之情倾力相助，堪称“众女神之王”。



白度母 明（西藏） 灰色黏土 高4.3cm



白度母 清（西藏） 红陶 高8.2cm

白哈尔，独具特色

白哈尔像是藏传佛教格鲁派所奉世间护法神像中最重要的主神像。但在其他教派里，白哈尔的地位仅为从属神佛，比如在藏传佛教宁玛派教义里，白哈尔被列为宁玛派九组护神中的第五位。

白哈尔也称“身明王护法”。本名“门普布查”，他司职东方海螺天宫，全身黑色，一面二手，右手持一个金刚杵，左手持一根长杖，身着黑色丝绸布衣，头戴一顶黑丝帽，脚下踩白色母狮，旁边有一头黑熊为他开道，他的明妃叫起尸魔女。

白哈尔的历史来源相当复杂，也独具特色。关于白哈尔的来源自古就有不同的说法，但比较一致的说法是它来源于巴达霍尔。在巴达霍尔，白哈尔被视为当地著名的保护神，他的名称很多。

到了8世纪初，西藏王赤松德赞建成桑耶寺后，白哈尔便寻到了桑耶寺，他成了桑耶寺的保护神，于是藏族人们便在桑耶寺为他修建了佛像，专门供奉他。

其实，在佛教故事中，白哈尔来到西藏也有一些传说。一般认为，白哈尔原来是霍尔地方的保护神，他叫南托嘎保，后来他被莲花生大师制服，并跟随莲花生大师到了藏地，才做了桑耶寺的保护神。

关于白哈尔到西藏，又有人说是被岭国大王格萨尔击败后才押至桑耶寺



明王护法　清　铜鎏金
高 16cm　北京首都博物馆藏

的，这一说法在西藏似乎更加流行。总之白哈尔在桑耶寺度过了七百余年，直到五世达赖罗桑嘉措时期，才被请到哲蚌寺附近的乃穷寺去当保护神。从那以后，白哈尔一直住在哲蚌寺旁的乃穷寺，他有自己的佛像，也代言了当地的神巫传统。

白哈尔的佛像形象也很复杂，他除了本身形象外，竟然有四个不同的化身。白哈尔的四个化身是他为圆满完成佑护佛法的责任，克服雪域各地出现的魔障而化现出来的。因此，藏族人习惯白哈尔连同他的四个化身一起称为“五明王护法”。其五明王各有自己的具体名称，职司各不相同，也有独具特色的佛像艺术形象，同时还各有自己的伴神和明妃，他们的形象在藏传佛教寺庙塑像中经常可以见到。

舍利弗，智慧第一

舍利弗是释迦牟尼的十大弟子之一，他的佛像形象大多是右手持锡杖，于如来佛的右边，而目犍连于如来佛的左边。因舍利弗的母亲双眼很像舍利鸟，于是佛祖便依其母为他起名，称他为舍利子尊者或舍利弗尊者，关于舍利弗有很多感人的故事。

有一次，佛陀在毗舍离城附近说法后，他告诉大家一个惊人的消息，说自己将会在三个月后身死，最终进入涅槃。

大家都非常悲哀，说不出话来。舍利弗也是不忍见佛陀如此涅槃的，他在禅定中想：“过去诸佛的上首弟子，他们都是在佛陀以前进入涅槃，我是佛陀的上首弟子，也应该先佛陀进入涅槃。”

舍利弗这么想后，他即刻从禅定中起来，走到佛陀的座前，说道：“佛陀！我现在想要进入涅槃，请求佛陀允许。”

佛陀注视舍利弗，好久才说道：“你为什么要这么快进入涅槃？”

舍利弗说：“佛陀！您说不久后要涅槃，佛陀待我恩大于天，而且过去诸佛的上首弟子，必先于佛陀之前涅槃，我想，现在正是我进入涅槃的时候了。”

佛陀说：“你想在什么地方涅槃呢？”

舍利弗说：“我的故乡，百岁的母亲还健在，我想见她一面，然后就在生养我的家中进入涅槃。”

佛说：“我也不阻止你，你可以依你的意思去做。”佛陀便命令阿难集合比丘大众，大家听说这是舍利弗涅槃的告辞，都很快地集来，舍利弗请求告别，佛陀便叫大家送舍利弗一程，舍利弗毅然向外走去。

后来，舍利弗涅槃以后，人们把他的遗骨荼毗，然后请回到佛陀说法的地方，把一切经过告诉佛陀，佛陀默默地听。

之后，佛陀对大家说道："大家记住，这个灵骨，在数日前，就是为众生说法施教的大智舍利弗，他的智慧广大无边，他证悟法性，常修禅定，宣扬正法。如今他已获得解脱，他的精神将会永在！"



舍利弗 清（拉萨）
铜合金 14cm×9cm

准提佛母，清净明觉

准提佛母，汉译为"准胝""尊提"，又称"准胝观音"和"七俱胝佛母"等名。藏音以"准提咒"见称，她是显密佛教徒都知道的大菩萨。

在禅宗，人们称准提佛母为"天人丈夫观音"，并以准提为观音部的一位尊者，非常崇拜他。而在日本东密佛教也以准提为六大观音之一，摄于莲华部。莲花部包括千手观音、圣观音、马头观音、十一面观音、准提观音、如意轮观音等。

而独台密则以"七俱胝佛母"的《准提经》为其命名，因此得名"准提"，其入于佛母中后更成为其佛部的尊者。"准提"其实是清净的意思，表示此菩萨内心境界非常清净，如月亮一般皎洁。



准提佛母佛　印度（大斯瓦特地区约7—8世纪）　高21.6 cm　布达拉宫供

据古代佛教典籍《准提经》中记载："准字门者，于一切法是无等觉义；提字门者，于一切法是无取舍义。"

因此，"准提"不仅译为清净，也意为明觉，更含有七亿佛母，三世诸佛之母的意思，因此才称"七俱胝佛母"。据说，在西藏修持此法的人，凡事都会非常顺利，没有不如意的事，并能够降伏一切恶魔，令百邪震惊。其密号为"最胜金刚"。

据说准提佛母的圣诞是 4 月 21 日，也就是每年农历三月十六日。准提佛母的佛像通常是身为黄白色的，其身上有各种庄严的象征，比如腰着白衣，衣上有各种花纹，穿着轻罗绰袖天衣，用一条绶带系在腰间。

还有，准提佛母像四周都有象征光明的光焰，是"心"法金刚界之义，据说能破除一切妄心昏暗的东西。西藏的准提佛母像通常有三目十八臂，其三目分别代表着佛眼、法眼和慧眼，表明了她拥有一颗平等的心，能够冷静理智去处理一切事情。

准提佛母是佛部、金刚部、莲花部中最尊贵的佛，其十八只手臂上均以白螺宝作为宝钏，表现出她擅长弘扬佛法之义。一般来说，准提佛母像中央双手做说法印，她可以为世人破除人道贪、嗔、痴三种魔障，弘扬佛法有利苍生，并教人学法，令世人能够修成正果。

尊胜佛母，财富之神

尊胜佛母是财富之神，其简称"尊胜母"，又称"乌瑟腻沙尊胜佛母""顶髻尊胜佛母""佛顶尊胜佛母"，藏音为"朗觉玛"。

尊胜佛母乃是长寿三尊之一，她主管长寿。尊胜佛母像一般多供奉在无量寿佛的右边，左边则为白度母，三尊佛像一起象征着福寿吉祥。佛经中记载道："尊胜佛母是一尊救苦度难的女性菩萨。"

尊胜佛母像据说有九种化相，其中最主要的化相便是有三面八臂，这是一种最为常见的形象。尊胜佛母像顶髻突出，其身体大多为白色，三头八臂，中间的脸是白色的，右面的脸为黄色的，而左面的脸为蓝色。

尊胜佛母像一般呈忿怒相，但与其他忿怒相不同，其面相微怒，虎牙略微露出，其每一个脸上都有三只眼睛，右边第一只手持四色羯磨杵，也称十字金刚，她将四色羯磨杵持在胸前，两只手托在宝莲座上。



尊胜佛母　元　铜镀金　高 39cm
北京首都博物馆藏

通常尊胜佛母像上首为阿弥陀佛像。尊胜佛母像其他三只手持箭，四只手则施愿印置于右腿前面，左面第一只手施忿怒拳印，另一只手持绢索，两只手上扬施无畏印。此外，尊胜佛母像还有三只手执弓，四只手施定印，并托着一个甘露宝瓶。

尊胜佛母像慈祥威严，头戴珍宝璎珞，身着一件秀丽天衣，双足跏趺于莲花宝座之上。据说修持尊胜佛母法门的人，能够增长寿命及福慧，并消除从出生以来的一切罪业，免除一切凶灾。其实最主要的，人们还把她看作是财神佛母，希望能够荣华富贵。





四臂大黑天　清　铜鎏金
高 18cm　北京首都博物馆藏

大黑天，如来忿怒相

大黑天，梵语称“玛哈嘎拉”，又意译为“大黑”“大时”“大黑神”或“大黑天神”等，或者直接音译为“摩诃迦罗”“莫诃哥罗”“玛哈嘎拉”等名称。该神佛本是婆罗门教湿婆，即大自在如来的变身，后来为佛教吸收而成为佛教的重要护法神之一，特别是在密宗中，大黑天是重要的护法神像。

还有，一般的藏传佛教认为大黑天是毗卢遮那佛，也就是大日如来佛在降魔时所呈现出的忿怒相，这更是说明大黑天与如来的一种化身关系。

大黑天其实是梵语“玛哈嘎拉”的意译，又译为“救怙主”，藏语称“贡保”。大黑天原是古印度的战神佛，在进入佛教后，他颇受密教的崇奉。藏密说大黑天是观世音菩萨化现的大护法神。

日本东密佛教则说大黑天是大日如来佛降伏恶魔所现的忿怒药叉形象，他位居诸大护法神之首。在西藏密宗中，他既是护法神之一，同时也是密宗修法所依止的重要本尊之一。据说大黑天的修法经书《大黑天神秘密成就次第》非常秘密，如果不是入室弟子根本不得传与。

大黑天在我国西藏密宗佛教里受到重视，原因是他具有四种特性，也就是他保护众生的四大功德。





六臂大黑天　西藏（约15世纪）
泥烤漆　13.3cm×9.5cm

第一，相传大黑天有无量鬼神的眷属，他们都擅长飞行和隐身，能够在战争中保护那些祈求的众生，所以他又被人们奉为“战神”。

第二，大黑天还是“厨房神”，他能够保护众生食物丰足，据唐代僧侣义净所著的《南海寄归传》中记载：“当时东南亚及我国南方百姓厨房和仓廪多供奉有大黑天的佛像。”

第三，相传大黑天与他的明妃七母天女，能够赐予贫困者福德和富贵，所以他又有“福德神”之称。

第四，相传大黑天常常守护在亡人坟墓中，所以也有“名冢间神”的称呼。由于大黑天具备这些保护世人的功德，他在西藏、蒙古以及日本的佛教信徒中具有广泛的影响。

值得一提的是，大黑天以其战神的特性，还深受内地封建统治者的信奉。元朝时藏传密宗佛教开始传入内地后，大黑天首先得到了忽必烈的崇信，他更成了蒙古军队的保护神。蒙军征战时常把他带在军中，作战前必先祈求于他。

到清朝时，满族人因受蒙古信奉藏传佛教的影响，也对大黑天十分崇信。据说皇太极曾经得到了一尊元朝末年从五台山辗转流落到蒙古察哈尔部的纯金大黑天像，特建一座实胜寺供奉。而清朝入关后，也在北京等地大建大黑天庙，最明显的例子是北京东城南池子大街内的玛哈噶喇庙，其原是睿亲王多尔衮的私邸，待多尔衮削爵后，康熙帝即令改为喇嘛庙，专门供奉大黑天佛像。



三目六臂大黑天 明 铜鎏金
高 28cm 北京首都博物馆藏

大黑天的形象有很多种，其常见的有二臂像、四臂像、六臂像等。因为这三种形象各有特色，且各自供奉，也都非常普遍。

二臂大黑天像通常身体呈青黑色，有三目圆睁，鬓毛竖立，头上戴有五个骷髅冠。二臂伸在胸前，左手托一个骷髅碗，碗内盛满了人血，右手拿一个月形大刀，两臂中间横置一根短棒，双腿站立，背后则是熊熊的火焰，甚是威严。

四臂大黑天像也是青黑色身体，头饰五个骷髅，脖子挂有一串

人头，腰间围有虎皮。其佛像的四臂中，中间两臂执物与二臂像相同，左骷髅碗，右月形刀，而另两手执物分别是左手举一把三叉戟，右手拿一把宝剑，两手都在两边。这尊大黑天佛像是坐姿的，两腿向内微屈，是安乐坐姿，脚下踩着两个异教徒。

六臂大黑天像是大黑天佛像中最常见的，也是最圆满的一种佛像形象。比起上面两种来，他不仅手臂多了，身上装饰也复杂得多。

六臂大黑天像通常身体呈蓝色，着虎皮，脖子上挂着五十个人骨念珠，戴五骷髅冠。大黑天身上有许多蛇，头顶则以蛇约束头发，脖子上一条大花蛇直垂下来，手腕和踝骨也都缠有大大小小的蛇，这些装饰都表示出他对妖魔的降伏，同时也增添了他恐怖、忿怒的气氛。

这尊大黑天像六只手的持有物，大抵与四臂像的相同，剩余一只手张开一张象皮，表示驱逐黑暗，下面一只手拿着手鼓，以勾召女妖，将其制伏。这尊佛像是站立姿势的，其右腿屈左腿伸，两足踩在象头天神的胸腿上。象头天神呈白色，是北方的财神，呈仰卧式。据说这位天神原来很残暴，但他被大黑天降伏后，便用这种姿势侍候他，主尊身后有火焰背光，更加显得大黑天佛像的威严与可怖。

大白伞盖佛母，威力无比

大白伞盖佛母是一尊女佛，其身白色，通常三头，头上还有小头，身体四周有无数的手臂，每一只手臂上又多生出一眼，手中持有钩、剑、弓、莲花、杵等法器，最外缘是一圈火焰，其主臂的左手持有一柄白伞盖，这是大白伞盖佛母的主要标志之一，她的名字也由此而来。

大白伞盖佛母脚下是各种人物和动物，他们便是受其白伞盖庇护的众生。大白伞盖佛母也是诸佛之母，按《大白伞盖经》解释，此佛母有无穷大的威力，她可以放大光明，能以佛的干净威德去覆盖一切，以白净大慈悲遍覆整个法界。

大白伞盖佛母心咒在藏经里被称为大白伞盖坚甲咒。据说持此咒的人能灭淫欲，消灾祸。此咒是修持佛法者不可或缺的功课之一。据古代佛经记载：“此尊现佛母像，三昧耶形为大白伞盖，所以称为大白伞盖佛母；全名是一切如来顶髻中出白伞盖佛母，是以息灾功能著名于密教界的本尊。”

大白伞盖佛母心咒在元代传入我国。相传威力甚大，若能如法修持，则可以令人解脱一切系缚，也能回避一切憎嫌、噩梦。依经文记载，若有人将此真言写在树皮等物体上，然后戴在身上或项上，也有止灾与净化心灵的功用。

西藏活佛说："此咒乃密宗最秘密大法，其功德能镇护国家，退却强敌，息灾解难，为卫国之至宝。此咒巨大威力，能使怨敌自行退避，天魔外道悉皆降伏，并摧毁一切禁语；除寿限已到唯长寿佛不能挽回者外，凡持此咒可除危害。"可见西藏活佛对此咒非常推崇，对大白伞盖佛母像更是崇拜，也难怪汉藏两地依她的教法修行的人非常多。

一般情况下，大白伞盖佛母形象有寂静和忿怒两种，其寂静形是一面二臂三目，是以金刚跏趺而坐的，其右手结施无畏印，左手持一个白伞盖当胸，身色洁白，全身饰有各种璎珞。

大白伞盖佛母像的忿怒形则复杂得多，其身体也呈白色，有三头，每面三只眼，三头上又有层层相叠的头，多得不计其数，最终形成伞盖形状。

大白伞盖佛母像身体四周都是手臂，数不胜数，形成一个大的圆圈，其每只手生一眼，手中都拿着各种法器。其中有两只主臂放在胸前，左手持一个金刚杵，右手拿一柄白伞盖。大白伞盖佛母脚下踩着六道众生，其数不可胜计，但是这里不再表示降伏，而是象征着六道众生都能得到她的庇护。



大白伞盖佛母　清乾隆时期
铜鎏金　高 107cm　北京雍和宫供



流派样式要明辨

佛造像的系统非常庞大，不同流派佛教的佛造像的样式具有各自鲜明的特点，这些佛造像形成了博大精深的佛教文化。西藏有三支佛像流派，分别是西藏中部、东部、西部佛像。其中，中部融百家之长，成一家之佛；东部独树一帜、自成一派；西部精雕细琢，琳珑剔透。除了这三支，还有尼泊尔、印度、中原、克什米尔等各地不同的佛像，样式也呈多样化。

融百家之长，成一家之佛——西藏中部佛像

我国藏传佛像系统比较庞大，它们的造型也各不相同，非常复杂。我国西藏中部佛像主要派系有印度像、尼泊尔像、克什米尔造像、汉地造像，但多数是西藏本地造像。藏传佛像源于古印度佛教晚期的密宗，同时又融入了西藏原始苯教的各种元素，还将蒙古、汉地的一些风格也融入藏传佛像中，使其最终成为融百家之长，成一家之佛的佛像文化。

藏传中部佛像造型极为丰富多彩，各种类型的都有：有慈眉善目、面貌安详的佛像，也有凶神恶煞、多首多臂的佛像；有妩媚动人的绿度母像，也有面狰目狞的吉祥天母像。这些极善与极恶的众神聚居在一起，最终形成一个多彩多姿的西藏中部佛像文化。

西藏中部佛像除了按《造像度量经》造像外，还有中原内地和印度、尼泊尔、克什米尔造像技法传入，特别是西藏早期造像更加复杂，很难一下子把其特征说清。

一般来说，西藏中部早期佛像的特征非常多，比如佛像头戴三幅冠，底座没有十字金刚等，有头顶叶子，佛带衣纹的。其佛像衣纹细腻，且左胳臂肘与背身是连起的。在我国宋代，当地造像风格是中白格的，受尼泊尔造像风格影响较大，因而诸佛像的颜色各不相同。比如中位大日如来佛像是白色的，东方位阿措佛像是蓝色的，南方位宝法佛像是金色的，而北方位不空佛像是绿色的，最后的西方位阿弥陀佛像是红色的。

西藏中部佛像的分类非常有特色：第一位是祖师系；第二位是佛系，而且一般密宗的佛像在前，显宗的佛像在后。第三位是菩萨系；第四位是佛母系；第五位是罗汉系；第六位是护法神系；第七位是财宝天王系等。



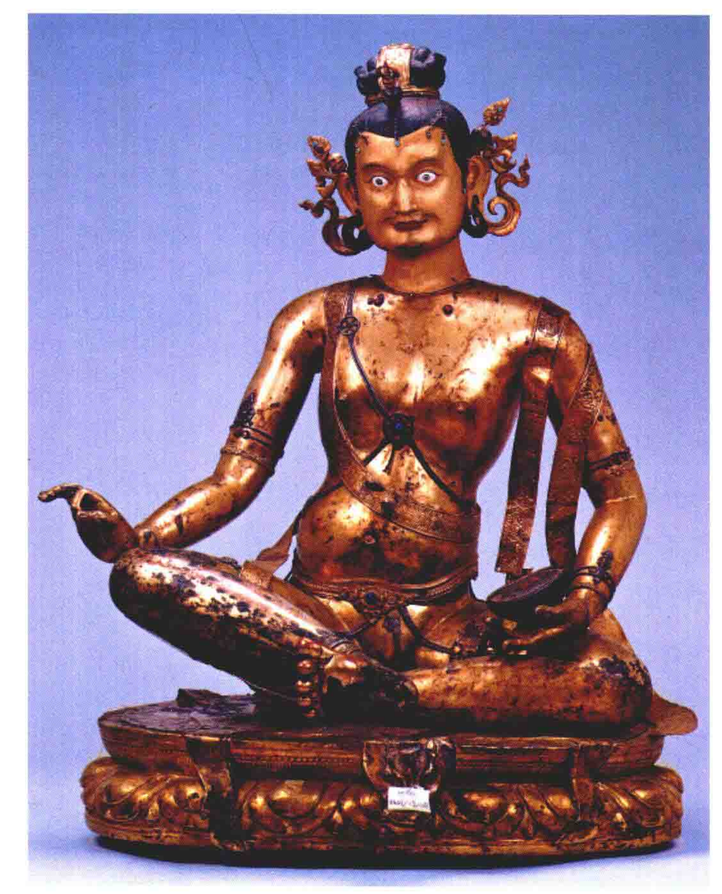
坐佛　西藏中部（11—12世纪）　黄铜　39.4cm×26.5cm

在西藏中部佛像系统之中，祖师的地位最为尊贵，通常都是如来的各种化身佛，而男女双身像则是其佛像中特有的内容，女神像忿怒也是其中最明显的特征。

西藏中部佛教佛像的基本特征很多，其工艺性很强，而艺术性却比较弱。还有，因为时代特征并不明显，当地的佛像匠师们在造像时，必须严格按照《造像量度经》的规格制作各种佛像。如果按照固定的程序制作，难免是千佛一面的，而西藏工匠的创作灵感只有体现在佛像的工艺上，因此佛像在形式上变化比较慢，一种样式可能延续几百年，很难辨别佛像的年代。

还有，西藏中部佛像的无字像比较多，有字像很少见。在当地的佛像中，几乎都没有纪年与题款，即使有也多是六字真言和咒语，更没有藏文纪年。现存于世的佛像大多数是一些小的佛像，较为珍贵的早期佛像也只有十几厘米甚至几厘米大，只是因为小型佛像便于保存和携带，因此其佛像在断代上比汉地佛像困难很多。

一般来说，西藏中部佛像文化是西藏本土本教文化、印度文化、中亚文化、汉地文化等汇聚在一起形成的，都有相互渗透和互相影响的关系。国外的工匠们长期在西藏中部造佛像，同时把技术传授给当地的工匠。因此，西藏中部的佛像，吸收了更多外来艺术的风格，其佛像风格非常复杂纷繁，这也是当地佛像文化的风格特点。



印度大成就者　西藏中部（16 世纪）　铜镀金　部分饰以油漆和冷金　宝石　珊瑚　高 101cm

独树一帜，自成一派
—— 西藏东部佛像

由于西藏东部的佛像在10世纪以前的很少，到7 － 9世纪吐蕃时期，即西藏佛教的前弘期，汉地工匠、于阗工匠、尼泊尔工匠和印度工匠，曾在西藏包括藏东地区塑造了一些佛像，他们把各地的佛像风格、造型都体现在藏东佛像之中。到了10—13世纪，这是藏传佛教的后弘期，藏东佛像的风俗已经大体固定了，其独树一帜、自成一派的风格也被人们所接受。

藏东佛像是以昌都、四川藏区、甘肃、青海等地为主要产地，其佛像以昌都地区为中心。藏东佛像与蒙古佛像相类似，在我国明清产生的较多，因为藏东与内地接壤，在造像的特征上，受汉传佛教的影响比其他地区要大，其佛像的表现上既有汉式特征，又有藏式特征，因而独树一帜。

明清时期的藏东佛像，菩萨像一般是宽额阔脸的，颧骨部都比较高空，鼻翼宽肥，有蒙古人的五官特征。藏东佛像的胸部宽厚,胸部隆起,显得雄壮有力。而其菩萨像的胸部多采用汉式衣纹的雕刻手法，只是略带些程式化。其佛像大多在莲花底座上有明显特征，其莲瓣比较宽肥，造型不甚优美，显得臃而无力。其纹饰的璎珞、帔帛等却特别精细，但是佛像远看起来并不是很醒目，佛像的立体感不强。



宗喀巴　清乾隆时期　紫金
高58cm　北京故宫博物院藏

还有，藏东佛像的璎珞呈弯曲形状，它是从两乳内侧垂下的，其冠两侧的束

带和帔帛由两侧下垂，然后再向上卷，最终形成三曲的祥云状。因为藏东地区距离尼泊尔和印度较远，受到尼泊尔和印度风俗影响不是很强，而一些汉式佛像的风格融入藏东佛像中，也给藏东佛像带入了诸多地方的特征。

其实，藏东佛像在元代佛像与菩萨的造像中，主要还是接受尼泊尔的佛像风格，它在当时的主要特征有，佛与菩萨的面相祥和，四肢满，额宽，肩宽，腰却很细，明王等佛像的眼睛比较浑圆有神，身躯异常肥硕结实。其衣纹上却不太重视刻画，佛像只在袒右肩的含口处的部分才会有一些纹饰，右手施禅定印，手臂上有些纹饰，莲瓣大多是宽肥的，但表面的起伏比较平缓。

还有，西藏佛教中的高僧像是西藏造像中一种非常特别的形象，其佛像很难分辨出是藏中、藏西，还是藏东的造像，只能把他们全部归于藏地佛像。一般这种高僧像，除了比较有德望的高僧，比如莲花生大师，密宗的玛尔巴、米拉日巴，格鲁派的宗喀巴大师与弟子达赖及班禅大师等，这些都有具体的造像，容易区分。

但是大部分塑像与铸造者本人都会有些相似，佛像技法真实，刻画合理，造型比较准确，富有真实的感觉，其艺术水准非常高超。对这些高僧像的归类，有人认为应该归于藏东佛像中，但至今仍没有定论。

大巧不工，秀美雅致
—— 尼泊尔佛像

据说在公元前 520 年左右，释迦牟尼佛曾经率领弟子在尼泊尔谷地传扬佛法。公元前 265 年，印度孔雀王朝阿育王把女儿嫁给了当地王族中一个名叫提婆波罗的人，当时恰好有个叫鲁玛蒂的人在尼泊尔修建了一座以自己名字命名的寺院，帮助印度在尼泊尔传播佛法。

此外，印度僧人末示摩和迦萨帕嘎陀等人也去了尼泊尔宣传佛法。当尼泊尔梨车毗王朝建立后，尼泊尔地区一直是佛教徒朝圣的中心。在公元后的几个世纪中，一直盛行尼泊尔是佛教圣地的说法。当大乘佛教兴起后，瑜伽行派的理论奠基人也亲自到过尼泊尔并在那里传播佛法。

综合这些考虑，尼泊尔确实是佛教的一个圣地，许多大师都在这里宣扬佛法，这对当地制造佛像也产生了很大影响。10—12 世纪是尼泊尔造像艺术发展鼎盛时期，也是其艺术风格成熟的重要时期。尼泊尔佛像风格对我国西藏的影响从 7 世纪就开始了，其鲜



苦行大师　西藏（17世纪）　黄铜素　12.1cm×7.6cm

明的地域造像文化特色有三点。

第一点是鲜明的民族特色，尼泊尔造像艺术是以加德满都谷地为中心，以纽瓦尔族人为主发展起来的。在我国元朝时，来我国西藏的佛像艺术家阿尼哥就是该谷地“良工之萃”之一，他是帕坦市人，也是纽瓦尔族人。在阿尼哥的作品中，那些造像面露喜色、头大肩宽、胸阔腰圆、工艺精湛，形象装饰都符合纽瓦尔人审美特征，这也代表着尼泊尔的审美特征。



马头金刚（变化身） 尼泊尔（离车毗时期 8 世纪） 高 40.5cm 拉萨大昭寺藏

第二点是宗教特色，尼泊尔以密宗佛教风格为主，其佛像形象复杂，装饰繁缛，女性特征非常明显。在佛像派系林立的宗教中，以密宗佛像历史最为悠久，公元前 6 世纪到公元 12 世纪，经常有印度人到尼泊尔传教，这影响了尼泊尔佛像风格的发展。

第三点则是尼泊尔佛像用材非常独特，其主要是以金铜金属为主，一般是用红铜铸造或用锤揲法，再镀金制成的。在我国元代时，藏传佛教就深受尼泊尔造像风格的影响，特别是尼泊尔艺匠阿尼哥在西藏大量建寺、建塔、塑像，将这一时期尼泊尔造型的特征传播到了西藏，并在西藏地区广泛流传。

总的来说，尼泊尔的佛像代表了其佛像本地的特征，也代表了其高超的艺术风格和表现手法，更比较突出当地的特色。由于受尼泊尔佛像特色影响，最终藏传佛像才可以定型，其佛像风格才能达到鼎盛。



释迦牟尼佛 尼泊尔（过渡时期）
11世纪 高50.8cm 拉萨布达拉宫藏

精雕细琢，玲珑剔透
—— 藏西佛像

藏西地区即是阿里地区，藏西的佛像受克什米尔的影响较大，也有东印度的造像特征在藏西佛像上的表现。

由于受阿里传统风格影响，其特征更是与西藏其他地区不同，最大特点是精雕细琢，玲珑剔透。因为阿里地区处在西藏的西部，容易受到东印度及尼泊尔、克什米尔的风俗影响，还有许多外来的高僧来藏西传扬佛法，将制造佛像的技术和风格传播到了这里，这些造像风格融进藏西铸佛像艺术中，更加显出藏西佛像造型的多元化发展。

藏西佛像材料绝大多数是用黄铜的，而关于黄铜，古印度军在7世纪就可以炼冶出来。藏西佛像的鎏金比较少，一般铜的质地是黄而泛白的。因为佛像受克什米尔与东印度的风俗影响较大，其制作的工艺一般是精细的璎珞、臂钏、手镯、座垫等镶有红铜，又或者镶银的。而藏西佛像中镶绿松石、宝石的很少，工匠只能用精雕细琢来展现佛像的美感。

藏西佛像从整体来看，其风格大多数是细蜂腰的，也有特别喜欢装饰，比如眉部阴刻，通常眉毛较长，耳环也较大。还有藏西佛像中佛的眼睛是镶嵌银的，其胸是呈三角形状的，一般耳环都是空的，佛的手臂肌肉非常饱满，但胎质很薄。

藏西佛像的体态通常很轻盈，并不像克什米尔佛像那么宽厚浑圆，其玲珑剔透的造像风格更是当地在融合多处外来风格后产生的。比如藏西站立的佛像，身体比较明显的，可以清晰见到胸、腰、下肢三部分，让人觉得非常细致。藏西佛像的四肢较细，给人感觉非常优美，也非常匀称，显得很玲珑，不像克什米尔的佛像那样四肢饱满、圆浑有力。

还有，藏西的菩萨像头部略显方圆，五官刻画很突出而深刻，眼睛眼睑低，鼻子呈钩状，人中比较宽，嘴唇大多上翘，眉毛是在隆起的眉弓上刻上阴线，有的眼白和眉毛上嵌有红铜或者是银。

藏西佛像的冠饰多用三枚或五枚叶片组成，俗称“叶冠”，其冠饰的制作非常精细，而且剔透。但是藏西佛像风格也有弊端，比如高束的发髻会显得瘦削，有的佛像也会让人觉得单薄，而冠的饰件又必须用横带才能固定，有一定局限性。

此外，藏西佛像最明显的艺术特征是，其束冠的缯带向两侧呈蛇形，这样显得很是飘逸，双耳上的缯带呈花朵状，显得美丽大方。而菩萨的宝冠、缯带和飘带相互结成，像一张镂空的艺术品，更显得玲珑剔透。

藏西佛像比较多是释迦牟尼佛像、无量寿佛像、四臂观音站姿像，各种菩萨坐姿像很多，站立的佛像却比较少。佛像大部分是寂静相的表情，其恐怖的明王较少，佛母也较少一些。

旗帜鲜明，影响广泛
—— 克什米尔佛像

克什米尔风格佛像的艺术特点明显，其使用为材质多为青铜璃玛，其胎体轻薄，铜色更加细腻，显得异常古朴典雅。在制作工艺上，克什米尔风格佛像多使用镶嵌银和红铜技法，其独特的艺术魅力和审美情趣，是喜马拉雅造像艺术体系中的一枝奇葩。

此外，克什米尔位于印度次大陆西北，喜马拉雅山西南，群山环绕，地势高峻。唐代高僧玄奘、慧超都到过这里，其位置正处在各种文化的交汇处，所以造像上常可发现各种造像文化的共存。

从我国北魏到唐代初期，克什米尔有许多位高僧来我国传法译经，10 世纪时，西藏古格国王选派二十一人赴克什米尔学习密教，归来时又邀请了三十二位克什米尔高僧来古格传播佛教和协助造像，这对西藏后弘期佛教影响极大。

克什米尔风格佛像和西藏佛像在样式上很为接近，在风格来源上，除了犍陀罗、印度笈多时代以及西藏之外，萨尔那特式造像也对克什米尔有重大影响。

克什米尔风格佛像的特征非常明显，一般容易辨认，比如其佛像头部浑圆，额头很宽，脸部丰满，耳垂很大并垂到肩部。其风格佛像额间白毫扁圆而大，有的用紫铜或白银镶嵌。其突出的感觉是双眼大而开张，眼睑分明，眼白嵌银，并占有突出的位置。

其佛像通常双眉高挑而长，眉弓突起，嘴型小而优美。如来像肉髻高矮适中，其螺发也较平缓，并不像有的西藏佛像那样螺发尖锐，这种突出双眼、表情生动的佛像脸部其实是以当地人种的面貌为依据制作出来的。

此外，也有的克什米尔风格佛像在脸部制作时极为模糊，五官不清，这可能是工艺上的原因，也或者当地独特的审美观念所致。

克什米尔风格佛像一般大衣是通肩和袒右肩式两种，衣纹式样上有萨尔那特式的无衣纹大衣，仅在领口处做出大衣的纹理，以表示大衣的存在。其大衣紧贴身体，有的感觉大衣在正面并不存在，好像是身后的披风一般。



北方不空成就佛　西藏西部　银、铜镶金箔　20.3cm×8.9cm



佛

克什米尔地区（7—8世纪）黄铜嵌铜和银 9.8cm×6.4cm



佛陀讲道 克什米尔古王国（8世纪） 青铜镶银 高21.3cm

克什米尔风格菩萨像一般戴高冠，冠正中饰有坐佛、宝瓶、宝塔等，以此标示菩萨像的身份。也有菩萨像正中装饰来源于波斯萨珊王朝的弯月，早朝冠饰较为沉重，以后的冠饰趋于轻盈剔透，其束冠的缯带打个结像扇形，位于两耳上方，较有飘动感。其菩萨像一般上身袒露，下着大裙，以游戏坐姿的观音为常见的题材。菩萨像中的早期璎珞、首饰等颗粒较为粗壮，纹饰非常简略，晚期的项链、珠饰则趋于华丽，大花环较多。

佛

克什米尔古王国（9世纪）　黄铜　51.8cm×22.9cm

四处传播，唯一根源地
——印度佛像

中世纪统一印度的第一个封建王朝是笈多王朝，其疆域包括印度北部、中部及西部部分地区，首都为华氏城。

4世纪初北印度小国林立，摩羯陀国王旃陀罗·笈多一世以华氏城为首都，建立笈多王朝，统一了北印度。此外，海陆并进南下征服奥里萨、德干东部，直抵帕拉瓦王国首都建志。

笈多王朝是印度的一个黄金时代，在此期间，大乘佛教非常盛行，印度教也开始兴起。笈多诸王虽都信奉印度教，但为缓和教派之间的矛盾，采取了宗教兼容的政策。大乘佛教中心那烂陀寺，成为印度前期的宗教和学术文化中心。

在笈多王朝时，当时佛教对统治者的态度，像《涅槃经》中所表示的，只要求国王给予外护就可以了。从我国唐代玄奘大师所记述的事实看，笈多王朝到塞建陀王时，就开始改变了政策，对佛教开始重视起来，这可能与其国势日衰有关。

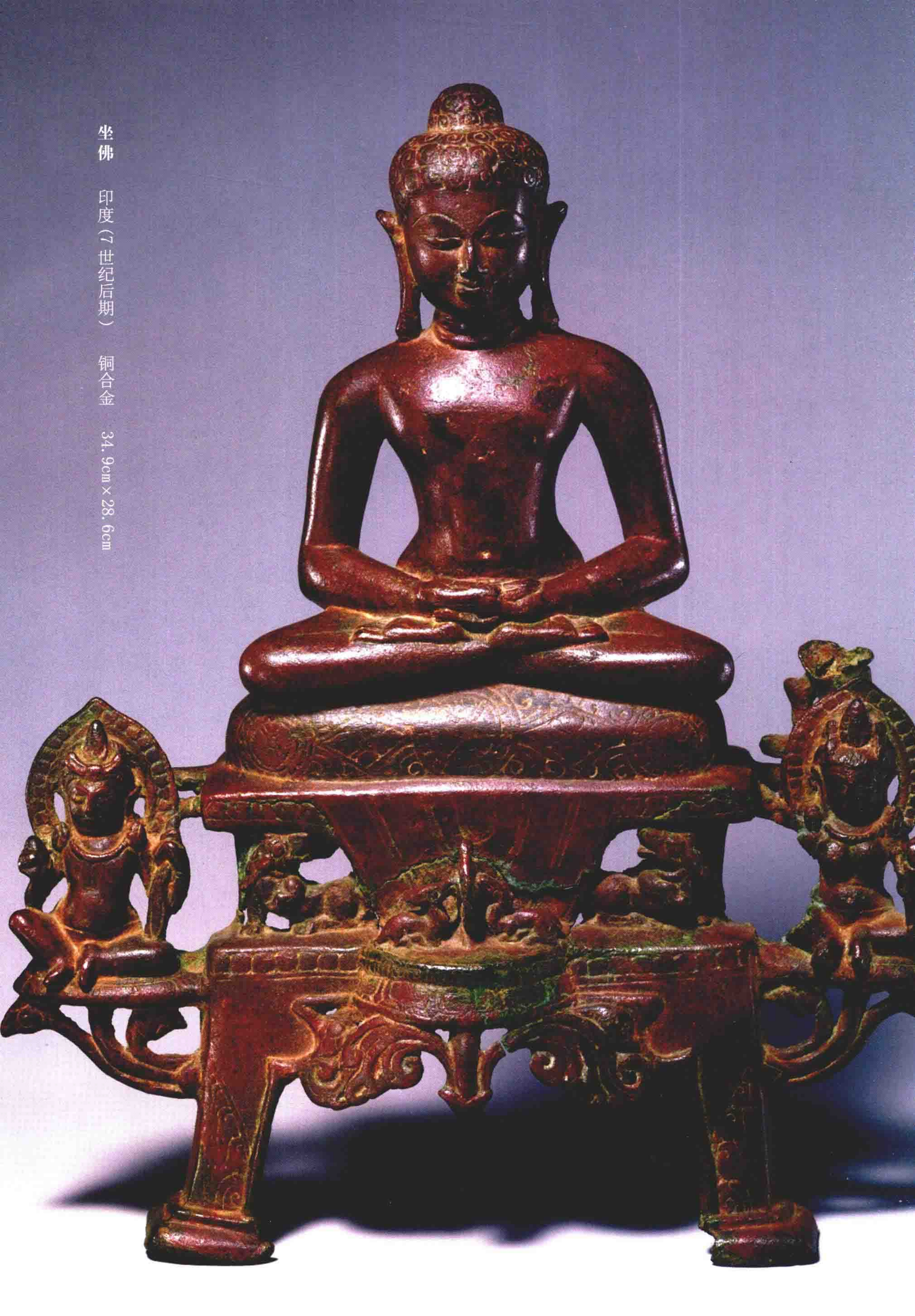
在这一时期，笈多王朝建筑了阿旃陀石窟及爱罗拉石窟等佛像群，前者位于今马哈拉施特拉邦奥藩加巴德县之阿旃陀村附近，开凿于瓦古尔纳河谷的花岗岩壁上，共二十九个洞窟，其中保存的佛像非常之多。阿旃陀石窟于公元前1世纪至650年间建成，当中有四座佛殿及二十五座僧房，更有数不清的佛像风格，充分表现了印度佛像的风格。

此外，印度还有很多菩萨造像，其观音菩萨、弥勒佛、多罗菩萨等风格各异，与中国的大相径庭。比如观音菩萨在印度是男性，只是传入中国后才逐渐变成女性或者中性的。印度的观音造像，尤其是塑像，嘴唇上面有两片小胡子，暗示着他是一个男性身份，只是为了普度众生而出现一个比较温柔的女性形象。

传说多罗菩萨是由观音菩萨的眼泪变的，她也是一个慈悲的女性菩萨。在藏传佛教当中她叫度母。我们可以看到印度多罗菩萨的造型整个弯曲成一个三曲势的造型，表现出印度标准的女性美程式，这尊菩萨像也被称作印度的“断臂维纳斯”。

印度佛像有三个主要的特征。第一个特征是象征性。尤其是佛像，其造型艺术都运用了宇宙生命的象征。佛教从自然的形态当中提炼出一些元素，然后以超自然形式表示出来。比如什么三头六臂、四面八臂、半人半兽、半男半女等，都是超现实的造型。

印度佛像第二个特征是装饰性。几乎所有佛像都是有装饰性的，而印度佛像艺术的



坐佛　印度（7世纪后期）　铜合金　34.9cm×28.6cm

立佛 印度（5—6世纪） 青铜 高40.6cm

装饰性特别繁缛，很多印度造像的装饰非常复杂。

印度佛像第三个特征，也是非常重要的一个特征，就是程式化。印度佛像形成了一套很明显的程式，它往往带有宗教修炼的方式，在印度它是所有宗教共同采用的一种修炼方式。印度佛像的程式化代表着印度地区人的内在精神和外在精神的合一，这是佛教本意。

独具特色，影响尼泊尔与西藏——帕拉佛像

8 世纪到 12 世纪时，印度帕拉王朝在东印度形成了佛教艺术风格，该王朝的佛教及其艺术达到成熟时期，从而形成了一种新型的造像艺术风格，这就是帕拉佛像风格，它的艺术特征表现为佛像头饰螺发之中，其肉髻上通常有火焰宝珠。而菩萨像多戴三叶宝冠或三花宝冠，其花冠一般较为低矮，顶部有柱状的肉髻，两耳际有帕拉造像典型的扇形冠结和宝缯。帕拉佛像风格的面形圆润，通常深目勾鼻，眉眼上挑，额部如弓，嘴大唇厚，具有明显的帕拉人特征。

帕拉佛像造型挺拔，结构匀称，菩萨和度母等女神像躯体多呈三折枝式，婀娜多姿，优美动人。帕拉佛像的衣饰完全采用萨尔纳特表现手法，其衣纹很少，袈裟的下摆通常散落在台座前，形成规则的扇面形，与萨尔纳特造像风格如出一辙。

帕拉菩萨像的衣饰也很简洁，上身通常披一条圣带，脖子挂有项圈，项圈上也有缀饰，下身围着短裙。由于帕拉造像的衣质薄透，饰物较为简洁，所以其造像结实健壮，身躯丰满，极富动感。

帕拉佛像造像台座也很讲究，常见的台座为多角向上收缩的叠涩式，并配有拱门形的火焰背光。此外也有半月状的莲花座，其莲花座通常比较高，双层莲花瓣靠近台座的上部，莲座的束腰通常不深，其上缘和下缘都呈垂直状，并不像后来藏传佛像中常见的梯形莲花座。

同时，帕拉佛像的莲花座花瓣也很有特色，一般呈长圆扁平状，其莲花尖部或承托莲花的莲叶尖部向外翻卷，与藏西风格的莲花瓣明显不同，体现其独特的艺术风貌。

另外，帕拉佛像也带有藏西的工艺特色，用红铜嵌饰表示衣纹或其他花纹图案也很常见。其中造像铜质居多，有黄、红、青铜等，而石造佛像也不断被发现。



轮金刚　帕拉时期（12世纪）

黄铜　高（关闭）22cm









佛　帕拉时期（10—11世纪）　青铜嵌银、青金石及水晶　32cm×18.1cm

古雅大方，外来与传统的结合
—— 帕藏佛像

在 8 – 12 世纪，印度帕拉王朝在东印度形成了佛教艺术风格，该王朝的佛教及其艺术最终经由尼泊尔传入我国西藏，与我国西藏传统的审美和工艺结合从而形成了一种新型的造像艺术风格，这就是帕藏风格。

帕藏风格包含西藏佛像风格、拉达克风格以及克什米尔风格等。拉达克位于印度控制的克什米尔东部，在我国西藏阿里地区以西，是以列城为中心的地区。其造像主要流行于 13—14 世纪。

帕藏风格的形成是 10—12 世纪西藏与东印度帕拉王朝密切交流的结果。其中有两次重大历史事件特别值得人们注意。一是印度高僧阿底峡入藏弘扬佛法，另一件事是伊斯兰族入侵使东印度王朝灭亡，佛教徒被迫出逃，不少转道到了西藏，这样不仅促进西藏后弘期佛教的复兴，也带来了东印度佛像艺术的成果。

从这一时期帕藏佛像造像来看，从总体上看基本承袭吐蕃时期西藏造像风格，细部又有一些变化，也借鉴了帕拉王朝的佛像风格。

帕藏佛像造像题材主要是佛装和菩萨装两类。佛装造像一般头饰有螺发，顶部肉髻很高，髻顶又饰有宝珠，面部有一些泥金，呈倒三角形，高广额部，尖削两颊，眉眼上翘，双目圆睁，神态明朗。其佛像高鼻小嘴，都比较集中，整体看相貌妩媚，这其中印度人和尼泊尔人特点非常明显。

佛像身着袒右肩或通肩袈裟，其衣纹采取萨尔纳特式表现手法，清晰地显露出躯体肌肉的变化。躯体有力，特别是圆润的肩膀、厚实的胸肌、粗硕的双臂和大腿尤其突出。帕藏佛像佛座为束腰形莲花座，上、下两层莲花瓣分布，扁平宽大。

帕藏菩萨像一般头戴发髻冠和三花冠，但也有单独的发髻冠形式。菩萨像花冠造型复杂，效果比较接近佛像，其冠口宽大把头发盖得严严实实，额部几乎看不到一点发丝，冠口外沿上饰有两周至三周连珠纹，很有装饰性。

帕藏菩萨像耳垂下都有花形装饰，面部特征和佛装像大致相同，但形象比佛像更加妩媚，且装饰比佛像更多。其菩萨像面部也进行了泥金处理，脖上挂有项圈，左肩披圣带，两臂有钏饰，下身着大裙。

帕藏菩萨像的项圈是连珠纹形式的，有一周或两周的，项圈下有小花瓣，其形制和做工比吐蕃时期要规范得多。其菩萨像裙子的形式大体有两种，一种是盖住双腿的裙子，



阿底峡　清　铜鎏金　高18cm
北京首都博物馆藏

一种则是一边长一边短的裙子，这种特别的形式应来源于南亚印度人的衣着习俗。总之，帕藏菩萨装造像的躯体造型与佛装造像一样也给人以古雅大方的感觉。

刻画细腻，代表中国传统的
——中原地区佛像

若提起我国中原汉族地区文物艺术品风格，人们总是想起一个词，那便是“刻画细腻”。这是汉族大多数文物的共同特点。其实，举世闻名的中原佛像文化以其科学性强、结构合理、造型美观、工艺精湛称为世界文物艺术宝库中的明珠，而中原汉族地区的佛教造像已经被世界公认其艺术魅力，中原佛教造像又有着独特的艺术风格。

佛教自东汉时传入我国中原地区，迄今已经有两千多年的历史了。历代流传下来的各类佛像，在材质上不仅有金铜佛、石雕佛、木佛，还有泥塑佛、玉佛、瓷佛乃至夹纻佛等，其中以金铜佛和石佛最受尊崇。

我国唐代以前的石佛像艺术价值最高，但因存世有限，市场上非常罕见。而明清的金铜佛像就构成了中国古代佛像市场的主体。明代铸造铜佛像非常兴盛，在明代早期的汉传佛像中，身材比例都比较适中，身躯饱满结实，线条流畅简洁，丰腴而不虚，近人而不俗。

还有，其佛像造像精致细腻，胸部、腹部的起伏和平简的外衣形成对照，非常富有整体感。明代嘉靖以后，特别是万历年间，汉地佛像独盛一时。这一时期的佛像大多身长头大，体态丰腴。

明代铸造的铜佛像工艺更是精湛，造型也极为优美。从我国内地佛造像的风格来看，中原地区佛像更加贴近生活，世俗化的味道浓厚。而从佛像造型佩饰上看，一般菩萨都是袒露上身，下着大裙，肩上搭有帔帛。其服饰轻柔贴体，衣纹刻画运用写实手法，效果非常逼真。

因此，明代内地的铜造像是我国佛像艺术的一大高峰，但汉藏不同风格的造像艺术水准差异很大。自从永乐宣德年间开始，内地人们逐渐接受藏传佛教，以及印度波罗与尼泊尔纽瓦尔艺术等，在这些佛像风格的影响下，中原内地的铜佛像人物造型变得更加舒适自然，其肢体比例也更加准确，尤其是工艺越发精湛，细节刻画得极为突出。

事实上，明代汉地佛像的精品在于源自五代两宋至元的人物泥塑佛像，其大型铜佛较少。元末明初，藏传铜佛像的兴起更是推动了整个中原汉地铜造像的发展，出现如瞿昙寺莲花手菩萨那样精美的大型铜佛像艺术品。



佛母 明 铜鎏金 通高27cm 北京首都博物馆藏



文殊菩萨　明　镀金黄铜　19.1cm×12.1cm

全国信佛，金刚乘的发祥地
—— 斯瓦特佛像

斯瓦特指的是古代斯瓦特河谷地区。20世纪50年代，一位意大利考古学家在此发掘出了佛教造像，发现其风格大多数是一致的，也明显承袭了犍陀罗佛像的遗风，同时又存在着一定的差异。

这证明了斯瓦特佛像曾经成为南亚佛造像的中心，并靠近犍陀罗地区深受其长达几个世纪的佛像风格影响，而其地区经济繁荣也是其佛造像发达的一个主要原因。

当时这一地区曾出现了一个独立的王国，名为乌苌那国，这个国家的人普遍信佛，正是由于这样的宗教环境，才诞生了斯瓦特佛像风格，同时也是佛教金刚乘的发祥地。陀罗部底大师就是该国国王，同时也是金刚乘的创始人。8世纪初来我国西藏弘扬佛法的莲花生大师就是他的儿子，其对我国西藏佛像艺术风格有巨大影响。

斯瓦特佛像主要是佛和菩萨两种题材，其风格大体相同，都体现出古老的犍陀罗遗



佛与二菩萨
巴基斯坦（7—8世纪　斯瓦特河谷）
石　56.5cm×57.8cm



观音菩萨
巴基斯坦（7世纪　斯瓦特河谷）
黄铜嵌银　17.1cm×12.1cm

观音菩萨　巴基斯坦（斯瓦特河谷）　7世纪　青铜镶银　22.2cm×14.6cm



菩萨　巴基斯坦（8世纪初　斯瓦特河谷）　铜合金　38.3cm×12.7cm

风和斯瓦特独特的佛像工艺特色。比如斯瓦特佛像头部浑圆，面相稍稍鼓凸，大耳普遍垂在肩上。佛像通常高鼻深目，头顶饰有螺发，顶部的肉髻硕大，身披通肩大衣，衣纹不明，衣褶很多，佛座是台座式，左右各有一只狮子。

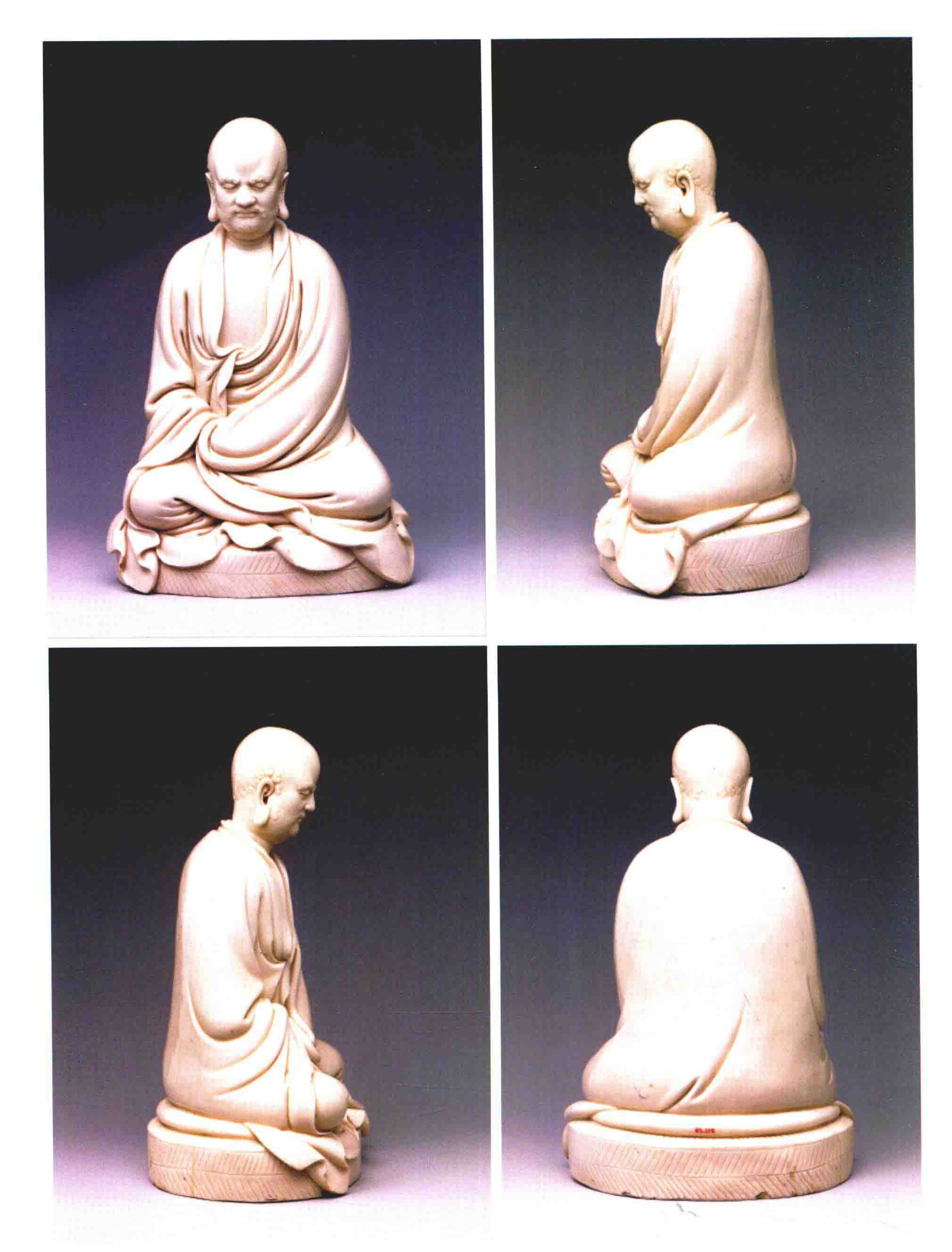
斯瓦特菩萨一般像头戴花冠，顶部有扇形装饰物。其宝座也是方台座，下面也有两只狮子。此外，斯瓦特造像还有其他的特征。比如台座的正面一般垂搭一帘，帘周边有些装饰，其织物或穗状或连珠状，方座下由莲座组成，或是仰莲，或是覆莲，或是仰覆莲双层式，莲瓣普遍扁平，莲瓣头部较尖，形制古朴。

在工艺上，斯瓦特造像多为铜铸，其普遍多用黄铜或青铜，整体铸造不镀金，而是以抛光形式实现的。斯瓦特佛像和菩萨像的眼珠都习惯嵌银，其造像都有装藏，封盖法是将底沿向内敲打，使之弯曲直至包住较薄的封盖，而封盖中央则有一个十字金刚杵，这也是其佛像的一大特色。



佛造像的鉴赏

儿千年来，古代的人们利用自己的劳动和智慧，在世界各地创作了众多精美的雕塑艺术品，其中就包括佛造像。这些佛造像生动活泼，形象逼真传神，处处反映着劳动人民的智慧和技巧，是儿千年优秀传统文化的一个重要组成部分。



达摩　明　瓷器象牙釉（德化窑）　29.8cm×19cm

观其形

鉴赏佛造像，首先得观察其形状。佛像界追求打破似有所本的创作，追求创新与传统的综合创作。从造型上鉴定佛像的方法很多，其中有一种是移花接木法。按照传统技艺仿造的佛像，这种作伪手法与移花接木的动机有所区别，例如尼泊尔、中国西藏地区制作佛像已经有上千年的历史，其制作佛像是为了宗教崇拜的需要，而且其制作佛像的技艺流传至今。按真品佛像仿造的现代仿品佛像，若以真品为范本重新制造的仿制铜像，一般都会以发表的佛像为范本，若是重新做模仿制，就很容易露出马脚。

似有所本综合创作

我国的佛教宗教内容包含诸多方面，除了经典、仪式等外，佛教造像也是一个重要的方面。人们通常把佛像归入宗教艺术的范畴，不可否认，佛像也有着很强的艺术性，也是一种艺术创作。

世界上有很多不同的宗教，每种宗教对其造像艺术都有着不同的看法和规定，这实质上都反映一种崇拜现象，比如佛教、基督教都讲求崇拜偶像，也塑出了众多不同的造像。

似有所本，综合创作是佛教外形上的一大特色。在我国清末民国时期，古玩商伪造佛像几乎成了人人皆知的事情，这些古玩商专门仿造唐代以上到北魏时期的佛像。

而在仿制佛像中，关于唐代以后的佛像仿造的很少，这是因为当时南北朝的佛像本身就少，这些古董商缺乏素材，更没有好的标准样图，他们往往就只能自己去捏造，最后搞得不伦不类，或者是拼凑出来的东西，猛一看似有些古意，稍加研究就马上会漏洞百出。

因此，在学术上人们都是鼓励创新的，只有勇于突破前人的传统才能不断进步，而一味去仿制前人的东西，只能是一种退步。所以在佛像市场，要立足创新，要实事求是，一旦发现仿制的假冒佛像，就要穷追不舍，坚持宁严勿宽的原则，这样才会维护佛像市场的稳定。

所以，佛像界追求打破似有所本的创作，追求创新与传统的综合创作。其实，自元

代开始到明清时期，我国佛像制作的主流风格便由汉式转为藏式，这个结果一方面是出于皇帝个人对藏传佛像的喜爱，另一方面也是受朝廷民族政策的影响。

因此，我们必须要懂得佛像朝代发展，明白各个朝代佛像的特点，这样才能真正打击仿冒佛像，才能维持佛像乃至于整个古玩市场的发展。

偷梁换柱移花接木

从造型上鉴定佛像的方法很多，其中有一种是移花接木法。佛像市场中的移花接木法，一般多是将数件佛像残块经过粘贴组成一件佛像。

比如山东出土的北朝时期佛像就是一个很好的例子。当时有的佛像是在整个石头上雕成的，而莲花台座是另外一块石头雕成的，出土时往往就会出现某一部分失落，比如下面的莲台，而古董商为了追求利益最大化，他们将不同佛像的莲台拼凑上去，将两件或者多件残破的石雕佛像拼成一件，这样便能卖个好价钱。

但是，我们细心观察就会发现，首先拼凑的几块明显石质不同，而且其年代和保存状态也不一致，就连雕刻风格也会有所区别。

例如将北齐的佛像插于宋代的莲花座上，若台座上有宋代年号某年的发愿文，则此佛像就会被认为是宋代佛像。但北齐造像风格与宋代造像风格有非常大的区别。若我们可以对各时代的佛像造像风格大体心中有数，就能一眼看出这佛像的佛身与台座风格的不一致，便可以分辨出真假伪劣。

此外，在佛像市场中还有真伪参半的情况，若是稍加注意，我们就可发现其风格是不同的。在铜佛市场中也往往出现这种情况，尤其是铜佛光背。因为北朝和宋代铜佛光背多是另铸后再组合上去的，非常容易失落。而失落的残件又往往会拼合在另一尊丢失光背的铜制佛像上，这就需要我们细心去发现了。



佛手（出自河南洛阳龙门石窟）　唐　石灰岩高 51cm　纽约大都会美术馆藏

传统工艺忠于传统

如果是按照传统技艺仿造的佛像，这种作伪手法与上述移花接木的动机是有所区别的。例如尼泊尔、中国西藏地区制作佛像已经有上千年的历史，制作佛像是为了宗教崇拜的需要，而且其制作佛像的技艺都会流传至今，甚至会在文物中一直保存下来，又或者是现在的工匠仍然可以按照历史上的传统手法忠实制作，这才是佛像制作的传统工艺。

佛像制作者并不是有意模仿古佛像作伪而骗人，因为制作佛像、法器等已经形成了一套标准化的格式，其对佛像各部位的比例、衣饰、持物等都有着详细的规定和出处，所以这些艺匠们制作的佛像有时候会跟古代佛像完全没有差别。但是我们都知道，用新工艺新工具制造的佛像，肯定不可能完全等同于古代的佛像作品，其在做工和神态上一定会有不一样的地方，我们要细心去体味这种差别，了解佛像蕴含的文化所在。

真品仿造复制临摹

在现代社会，很多古董商都会按真品佛像仿造现代仿品佛像，若以真品为范本重新制造的仿制铜像，一般都会以发表的经典佛像为范本，若是重新做模仿制，就很容易露出马脚。

如所见真品佛像有日本、美国博物馆中收藏的北魏太和年制的鎏金佛坐像，这种本来就是难得一见的孤品，很多年前便是珍贵文物，又怎么可能在乡间村头轻易发现？如果是南北朝或者唐宋的名家佛像，根本不可能流落民间，只要一听就知道十有八九是仿品。

当然，佛像作伪者也可以根据平面照片复制佛像，但他们一定无法从其他角度参考造型，更不可能造得跟真品完全一样，一定会出现擅自改动局部细微之处的情况，应该说这种仿制品是非常容易区分的，至少要比真品翻模后的佛像更容易鉴别真伪。

研其艺

鉴赏佛造像除了从形状入手之外，还得研究佛造像的工艺。现代人用真品翻模、真品伪款两种方式来仿造古代佛造像。铜佛像真品做模再翻新的作伪法，乍一看整体很像，但真拿在手中就会有过重或过沉的感觉，铜质很硬，锈色也不自然，鎏金都是以电镀法鎏的金，光泽极不自然。以真品佛像为范本重新制作佛像，这些伪品佛像往往是以真品为范本，而且多是以图录照片为参考。这种伪品佛像是参照平面图复制出来的，缺乏立体感和细部的把握。

真品翻模

翻模是指三脚架翻模施工工艺，在电厂的冷却塔施工中经常遇到。该种模板下部用三脚架做支撑，滑模用在电厂的烟囱筒壁施工中，此外，还需要一个顶升液压装置，专门作为提升模板的机具使用。

单说佛像的真品翻模，又可以分为连续模和单工模，翻模指的相对于连续模，只能完成一个工序的佛像模具。如果某一个佛像样品需要好几个工序，那么就需要多个翻模样品，若使用连续模样品则只需要一个样品。但佛像翻模也有自身的优势，相对于连续模而言，佛像单工翻模造价十分低廉，制作工艺又很简单，很适合小规模手工制作，也可以将工艺品或者文物等进行复制，但若是用于诈骗等手段，则很容易扰乱文物市场正常秩序。

铜佛像艺术是我国佛教文化的精髓，更是其重要外在表现，在铜佛像身上既体现了中国佛教的基本追求和信仰，又表达了中华民族的精神追求和审美意趣，而汉文化与藏文化的民族特色尤其鲜明突出。

近些年来，文物市场一直有很多翻模后的假佛像。清末以来，由于国内外收藏者的喜爱，对于铜佛像的艺术研究与喜好不断升温，铜佛像也不再是一种纯粹的佛教偶像崇拜，它也成为一种宗教文化的艺术品。鉴于近些年伪劣的佛像太多，佛像收藏市场又如此火爆，这就要求收藏家必须要高度重视，能够区分开真伪佛像，收藏佛像需要了解佛像知识，这样才能保证不会收到翻模后的佛像。

若以铜佛像真品为范本重新制作的，那些伪品往往是以照片为范本，其细部刻画很

难保持下来，更缺乏立体感和精美特点。因此，我们要留心观察各种佛像的细微之处，尤其是佛像的前前后后，以及底部和局部的纹饰，才能不被翻模后的仿品所迷惑。

真品伪款

按真品仿造所制造出来的伪款佛像也是可以分成几种情况的。比如以真品翻模制作出来的佛像。这种用真品佛像做模再翻新的作伪法，在市场上非常多见。这种佛像乍一看整体上都很像，但拿在手中就会有一种过重或过轻的感觉，其铜质也会非常生硬，锈色更不自然，因为如今的鎏金佛像都是以电镀法鎏的金，其光泽极不自然。

而古代铜佛像是用水银法鎏金，其鎏金的色泽很沉稳，给人以厚实的感觉。并且这种鎏金佛像在经过长期的磨蚀后，会露出铜胎之色。有铜胎才会使铜佛像显得古意盎然，这是按照现在工艺翻模出来或者电镀出来的仿品佛像无法比拟的地方，很多翻模后的伪品佛像往往在细部上交代不清，这也是其最大的致命缺陷，所以很容易辨认。

以真品佛像为范本重新制作佛像，多是以图录照片为参考。因为这种伪品佛像是参照平面图复制出来的，缺乏立体感和细部的把握，特别是伪品佛像的背面、底部和局部等处的纹饰，更会给人貌合神离的感觉，也容易露出马脚。

此外，也有些古董商会将数件佛像部分进行拼合。就是将失落的佛像残件重新拼装起来。比如说，有人将明代的宝莲台配上清代的佛像。又比如是将清代晚期的佛像刻上“大清乾隆年制”，这样子虚乌有，故弄玄虚，以此来提高伪品佛像的身价。还有的佛像缺个座子或者缺个背光等，古董商就用现代工艺做出来的新座子、新背光配上去，来充当完整的古代佛像，这主要是卖家希望用残缺的伪品佛像，最后能以完整的面貌卖个好价钱。

在佛像市场上，有很多以款识作伪的案例，大多可以分为三大类，分别是真品伪款、伪品真款和伪品伪款三种。

比如，在明代早期佛像上加刻“大明永乐年施”或“大明宣德年施”款，其实，这反而破坏了真品的品相。伪品真款就是前面所说的用“东拼西凑”法制造佛像的，在真品佛像的座子或背光上，加上新佛像，佛像常常是假的，可款却是真的，人们若是只看款，就容易被蒙骗上当。当然，我们还可以从底款的字体、字形上来分析。伪品伪款自然是一无可取，最容易分辨出来的。总之，在购买古代佛像时，我们要综合判断，才能不被蒙骗，最终淘汰那些有问题的伪品佛像，买到货真价实的古董佛像。

阅其刻款

鉴别佛造像的真假还有一种方式就是看佛造像的刻款，佛像的款识是佛像很重要的鉴定方法。首先便是从佛像款识的干支纪年方面去识别。例如，北魏普泰年号前后仅使用一年，若是市场上出现了普泰三年的刻款，此款就颇为可疑。还有的佛像用庙号署款的，这样也可以用庙号去分辨佛像的真伪。还有一种佛像款识作伪方法是用后来史书所称朝代署款。这种错误极为显见，完全是作伪者缺乏最起码的历史常识导致的。有的佛像款识内容上出现了与佛教知识相违背的问题，也可以以此鉴别真假。

干支纪年去伪存真

佛像的款识是佛像很重要的鉴定方法。现存佛像伪造款识的现象非常普遍，有的铜、石佛像，本身是真品，但被加刻伪款了。

比如北齐的佛像加上了北魏的年款，而且是北魏初年的年款。而北魏初年的佛像还没有完全摆脱外来的犍陀罗佛像样式的影响，其字体也较为古拙，而北齐的佛像流行浅薄的衣纹，大衣如湿衣般贴体，这与北魏初期的深厚起伏的衣纹是截然不同的。

这种在真品上刻伪款的例子很多，若我们从字体上仔细观察便能发现问题。再例如有的唐代金铜佛像本身并没有款识，有人在其四足面加刻了北魏年款，实际上小型北魏金铜佛像与唐代金铜佛像有很大区别，收藏者若不深入研究其造型，往往容易上当受骗。

此外，还有一种是伪品伪款的佛像，这类佛像数量非常多。佛像作伪者由于缺乏历史和造像知识，其佛像形象不伦不类，款识更是乱刻一气。只要我们博闻强识，多了解一些佛像历史渊源，稍加注意即可发现其漏洞百出。

此外，我们还可以从几个方面去识别其款识的真伪，首先便是从佛像款识的干支纪年方面去识别。例如北魏普泰年号前后仅使用一年，若是市场上出现了普泰三年的刻款，此款就颇为可疑。但是具体问题要具体分析。

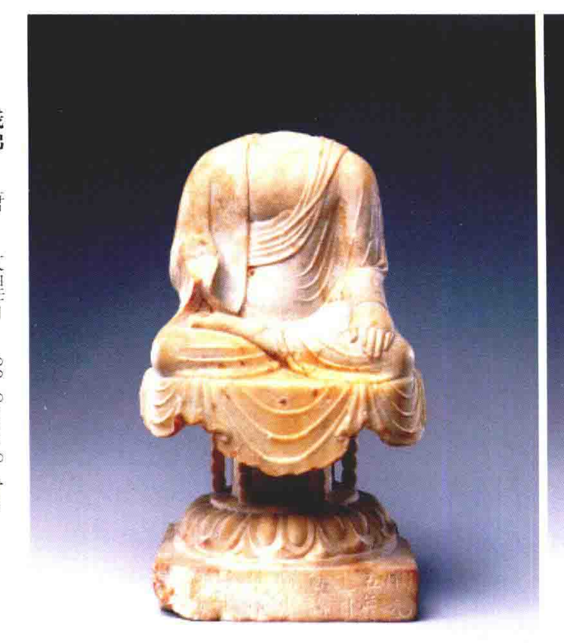
在我国佛像历史中，干支纪年和年款不相对的情况非常普遍，因为中国幅员辽阔，古代交通又不发达，民间文化水准较低，经常改朝换代的时候，偏远地区还不知道，所以继续用前朝天子的年号也是情理之中的事情，这就需要我们具体去分析了。

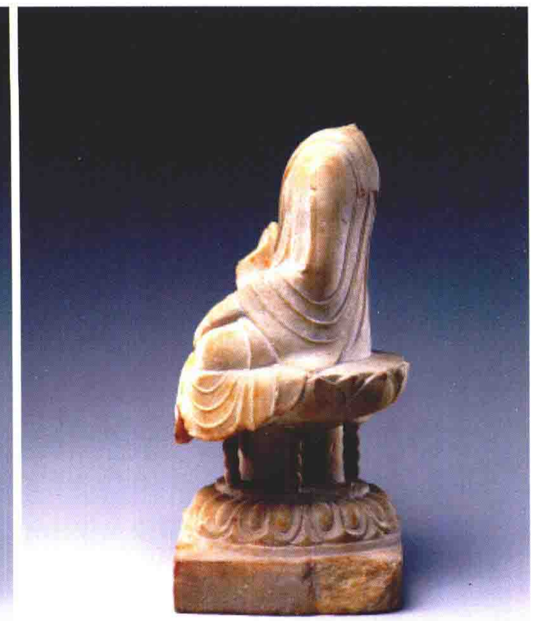
残佛

唐

大理石

30.8cm×8.4cm













还有，款识的字体、雕刻方法、异体字与简化字、避讳等方面也可以作为判断佛像真伪的一个依据。

庙号署款

因为有些佛造像是用庙号署款的，这样就可以用庙号去分辨佛造像的真伪。比如有一尊铁观音像，其背后竟然铸有“大宋真宗年制”。要知道，真宗是北宋赵恒死后所尊的庙号，在我国古代，从来没有听说过用皇帝庙号署其款识的。

如果前一任皇帝死后，尽管新皇帝已经执政，有时候仍然继续使用原来的年号，直到来年的大年初一才会公告天下，改用新的年号，绝对不可能出现用庙号来代替年号的现象。若是恰好在当年所铸，也绝对不可能如此署款。这是一种显而易见的署款谬误，只要对我国历史稍有了解的人都可以识破这个骗局。







佛器　明永乐年间　象牙　7cm×4.2cm











观世音菩萨　元　杨柳　高 99.7cm



观世音菩萨　年代不明　白玉鎏金　43cm×25cm

史书记载朝代

还有一种佛像款识作伪方法是用后来史书所称朝代署款。这种错误极为显见，完全是作伪者缺乏最起码的历史常识导致的。比如市场上曾见一尊鎏金铜观音像，其造型不伦不类，看哪都有问题，再看背后款识，上面竟然刻有“北周保定四月二日敬造本像”。

众所周知，东魏、西魏是被北齐、北周所取代的，这是历史事实，但当时的执政者是以正统的受命于天的天子自居的，自称只能是“大周”，如何能使“北周”呢，只是“大周”亡国后，史家才称其为北周的。

历史上这样的分立政权很多，比如东魏、西魏、南明等，这些都是其亡后，后来的史学家为了与前朝分辨，才加上去的称呼，而当时的人造佛像，怎么可能用后来史家所用的称呼，这只能说明其是伪造无疑的。



款识不符合佛教知识

还有，有的佛像款识内容上出现了与佛教知识相违背的问题。我们举个例子，比如市场前两年有一尊唐代金铜十一面观音立像，其外形上看还说得过去，而造像上确实是唐代常见的观音像。其头部共有三层，为十一面环绕。

十一面观音确实是唐代，也就是7世纪末8世纪初这段时间密教流行后才出现的观音形象。在此之前，观音是没有十一面的。但是我们看背后的刻款，却是5世纪中叶的“大魏太平真君三年”，先不用说造型，就光这十一面观音的形象，也不能提前两百多年出现，这尊观音像显然是近代人以唐代观音翻制而成的，使用了伪款，但因其不具备佛教的基本常识，便在款识处露出了马脚。由此可见，若是收藏者具备一些佛教的基本常识，便可以从刻款处发现作伪的漏洞。

我们在学术上鼓励创新，要勇于突破前人旧说，但这要立足于实事求是的基础上。总之，辨认佛像的款识需要综合判断，任何一个方面有异常都应该深入去追究，肯定能得出相对正确的结论。

藏传金铜佛辨识

藏传金铜佛像，共分为上师、本尊、佛母、佛、菩萨、罗汉、空行护法七大类，一些金铜祖师像的台座上还镌刻像主法名，以及造像功德主的名姓或吉祥颂语，为祖师像的定名和辨认提供了一定依据。藏传佛教各派由于教法的差别，而对本尊都有着不同的供奉，在修法上的侧重也不尽相同。元代，宫廷专门设立了梵像提举司负责塑造藏式佛像，被后代历朝模仿。铜造像多为中央政府赐赠西藏佛教各派高僧的礼品。藏地菩萨的金铜像多呈现男相，脸庞方阔，躯体壮硕，与汉地造金铜像中将菩萨多设计成女像的情形明显不同。

七种金铜佛像，争奇斗艳

藏传金铜佛像，共分为本尊、上师、佛母、佛、菩萨、罗汉、空行护法七大类。由于释迦牟尼是佛教的创始人，被尊奉为本师，故将释迦牟尼佛单列于卷首。

释迦牟尼佛的金铜佛像形象一般为庄严妙好的比丘形，头饰螺发肉髻，宝珠顶严，身着通肩或袒右式袈裟，以诞生、成道、说法和涅槃四相较为常见。

上师像金铜佛像多是依据高僧生前的相貌、习俗和功德进行塑造，因此各具形象特征和标识。

祖师像金铜佛像分为般若部、秘密部和菩提道三部分。般若部金铜佛像主要是二圣六严等印度佛教祖师及其弟子，这一部一般都呈比丘像，多呈坐姿，外穿通肩或袒右式的僧衣，其手印多为辩经说法印、与愿印、施无畏印或结禅定印等，大多是通过苦行修炼，最终获得神通的大成就者，比如米拉日巴、费卢波等人。

其中，般若部金铜佛像有裸身者，也有身着僧衣者，大多坐于兽皮上，也有乘骑猛兽的，其立相有展立或舞立等姿势，手中执法器或法杖为标志，姿态多种多样。

菩提道金铜佛像则大多以藏传佛教祖师系统为主，各派祖师的金铜佛像均穿戴具有本派标志的衣冠服饰，比如宁玛巴派戴红色莲花帽，噶玛巴派戴金缘黑帽，萨迦巴派戴俄尔帽或圆顶有耳的风帽，清中晚期还流行将帽带在冠顶前束结的，而格鲁派上师则戴黄色通人冠，这些具有出家身份的祖师像大都通过头上的冠帽和服饰区分派别，其金铜

五世达赖喇嘛　清　铜镀金　高 16cm　北京首都博物馆藏



都松钦巴　明　铜鎏金　高 24.5cm　北京首都博物馆藏

形象大多内着坎肩、僧裙和袒右式袈裟，外披僧氅，跏趺端坐。

其中金铜造像数量最多的是莲花生大师和宗喀巴大师。一些金铜祖师像的台座上还镌刻像主法名，以及造像功德主的名姓或吉祥颂语，这无疑为祖师像的定名和辨认提供了一定依据。

还有，都松钦巴金铜像非常多见，其名意为“知三世”，他是四川新龙县人。都松钦巴先后创建了噶玛丹萨寺和楚布寺，他被追认为黑帽系的第一世活佛。其金铜像头戴金边僧帽，正中饰羯摩杵，其面容寂静，身着衲衣。双手掌心向内置在膝盖前面，跏趺坐于覆莲座上。其金铜像造型写实传神，仪态庄严，堪称藏西地区金铜造像的佳作。

五世班禅法名罗桑益西，是藏传佛教格鲁派的大活佛，康熙帝敕其“班禅额尔德尼”封号，并颁发金册、金印。从此罗桑益西不仅其地位得到清廷的确认，且历辈班禅需报中央政府，册封逐渐成为定制。

罗桑益西的金铜像头戴通人冠，身着藏式僧衣，右手结出触地印，左手结定印，捧斋钵，跏趺端坐。而其金铜像座垫前后錾刻藏文题记，汉译为“南无至尊罗桑益西贝桑卜”。其装藏有佛的真身舍利五枚，另有尊者的头发等多种加持物，是西藏地区铸造的金铜佛像中的代表作。

各派教法差别，各具特色

藏传佛教各派由于教法的差别，而对本尊都有着不同的供奉，在修法上的侧重也不尽相同。各派修习所依止的本尊并非一般的宗教神祇，而是代表着不同的宗教理论，也代表着不同的修法，因此其大多成为藏传佛教造像中，最具象征意义的造像题材和艺术形式。

由于教法差别，各派的佛像造型复杂，并没有一种统一的定式。比如其中一派的本尊金铜像是双身合抱的形态，蕴含着“悲智双运”的藏传佛教理念，同时又表示对世俗的超越。

由于本尊题材的金铜佛像多作为修法观照的对象，所以大多制作得严谨而精细。本尊金铜像在民间流传较少，传世品以大威德金刚、密集金刚和胜乐金刚等金铜佛像较为习见。

佛母指出自五行真性的五部佛母，但这个“母”并非指人，而是喻指佛菩萨的智慧。佛母的金铜像形象大都是女性，多为寂静行善相，但也有少数一些呈现忿怒明妃相。

度母金铜像也属于佛母部分，大多以化身显现，一般分为二十一相，以绿度母和白







观世音菩萨 西藏（17世纪） 象牙色 高17.2cm

度母最为常见。度母金铜像的相容和身容与佛母像并无明显区别，都是头微侧倚，溜肩蜂腰，高乳丰臀，天衣绸裙，佩饰璎珞钏环，趺坐于莲台上，这也是藏传佛教金铜像中最动人的艺术形象。

诸佛金铜像主要是按般若部和秘密部排列的，前者有出自般若部经典的三世佛、三十五佛和药师佛等金铜像形象，后者包括出于瑜伽怛特罗及无止怛特罗诸经典的五方佛、无量寿佛等，其金铜像形象相容都以释迦牟尼佛的形象为基础，只是金铜像的手印、执物、台座略有差别而已。

虽然在塑造上，藏传金铜佛像有着严格的要求和量度规定，但诸佛金铜像体貌特征却是大同小异的。值得注意的是，藏传金铜佛像除了比丘形象外，还有各种菩萨像、佛像等。

弥勒菩萨金铜像呈天男形，头戴五叶宝冠，发髻呈现出葫芦形，丰颊宽额，和煦面容。缯带曲卷于耳际，造型别致而夸张。

这些金铜佛像大多双手当胸结作法印，肩臂两侧的龙华树枝叶阴刻着法轮和宝塔图案，其造型垂脚倚坐于须弥座上。这种善跏趺坐姿，几乎成为弥勒菩萨金铜像的专用姿势。

藏传宫廷佛像，缤纷多彩

在元代，宫廷专门设立了梵像提举司负责塑造藏式佛像，当时与制作铜佛有关的部门还有出蜡局提举司等。随着汉藏文化的大交流，尼泊尔、西藏的造型技艺逐渐传播到内地，其风格影响了整个元代金铜佛像的制造。

元代藏系金铜佛像虽然承袭了尼泊尔风格，但其面目已经趋向于藏化，同时又融入了汉地的审美因素和表现技法。菩萨金铜像均袒上身，下着大裙，璎珞颗粒通常较大。而金铜佛像面庞饱满，肩胸宽厚，肢体突显，衣纹也比较简洁。

明代宫廷造的金铜像，尤其是永乐、宣德时期的宫廷造金铜像，大多用红铜以失蜡法浇铸而成。其金铜佛像风格传承脉络清晰，同时又融入了汉地的审美观念和传统表现手法，只是更加铺张于细节，都会用一些浮雕和珠宝镶边美化。

比如明代一尊铜鎏金金刚萨埵像，此像头戴宝冠，颜面端庄，略带汉族人造型特征。右手原托金刚杵，左手执铃，全跏趺坐。此像用红铜以失蜡法浇铸而成，莲座上镌刻楷书阴识“大明永乐年施”，为明代宫廷造像，被学术界称为“永乐青铜塑像”。

还有，原来在西藏所特别强调的凶忿形象，在内地金铜佛像中也已经淡化了。在形象塑造方面，汉人注重神情刻画，面部男方女圆，略带汉族人物造型特征。

菩萨佛母金铜像多呈三折枝态，身上装饰大多制作精巧。金铜像的莲座通常是圆形或方形两种造型，仰覆莲瓣上短而下长，束腰一般内收成锐角状，主瓣露出底层莲瓣的一角，其金铜像莲座上下层各镶有一圈精致的连珠纹，更显得金铜佛像富丽堂皇。

这些金铜造像多为中央政府赐赠西藏佛教各派高僧的礼品，一般都镌有“大明永乐年施”“大明宣德年施”楷书阴识，也对西藏金铜造像产生了非常重要的影响。

清代宫廷造金铜佛像开始于康熙时期，到乾隆时期达到了高峰，其不仅摹造克什米尔、东印度帕拉、尼泊尔等多种风格的金铜佛像，而且还雕铸了大量宫廷匠师设计的金铜佛像作品。

这些金铜佛像多在皇帝及章嘉、土观呼图克图的直接参与下完成的，台座上通常有“大清乾隆庚寅年敬造”的刻款、“大清乾隆年敬造”铸款以及佛名、部属等都用楷书阴识。

这些金铜佛像大多造型端庄，面相宽平，铜质精炼，衣褶线条有若行云流水，富于汉族的审美品位，但已经趋于程式化。据清宫档案记载，有的金铜佛像并非宫廷所造，只是将进贡的金铜佛像重新修整或刮去款识再加刻官款而已。

比如清代有一尊铜鎏金远行佛母坐像，其菩萨像头戴五佛冠，宝缯呈现三折状，帔帛自两肩处下垂，尾端会上扬，有若祥云一般。左手持乌巴拉花，右手执金刚杵，舒坐于覆莲台上。其金铜像面容平和，姿态优美。台座前铸有楷书阳识“大清乾隆年敬造”，底处有阴识佛名“远行佛母”，是当时难得一见的金铜佛像的珍品。

藏传佛像艺术，分门别类

藏传佛教金铜像中一般将菩萨归入般若部，主要是弥勒、文殊、观音、金刚手等八大菩萨的金铜像，而菩萨的化身往往又归属于密宗部。

还有，藏地菩萨的金铜像多呈现男相，脸庞方阔，躯体壮硕，与汉地造金铜像中将菩萨多设计成女像的情形明显不同，基本保持了印度佛教中菩萨为“勇敢大丈夫”的形貌特征。

此外，藏传佛教还有对菩萨化现的世间法王进行供奉，比如松赞干布、赤松德赞和香巴拉等法王。罗汉的金铜佛像形象均为出家比丘相，是各类金铜佛造像中最为朴实无华的艺术形象。

藏传佛教所信奉的十八罗汉与汉地明显不同，几乎每个尊者都有独特的形象标志和详尽的履历，比如阿氏多头披风帽，双手结禅定印。伐那婆斯左手执拂尘，右手当胸施



绿度母　西藏（19 世纪）　镶宝石、金、银　21.3cm×16.6cm　西藏博物馆藏

绿度母　西藏（19世纪）　镶宝石、金、银　21.3cm×16.6 cm　西藏博物馆藏

恐吓印。阿秘特手持世尊所赠菩提佛塔等，而汉地所传罗汉金铜像的形象则有较大的随意性。

护法神金铜像是各类护持佛法的神祇金铜像的总称，有怒相、静相及怒静两者兼具的相形。按其功能一般分为大黑天护法、财宝护法、天部护法和金刚护法四大类。若按其尊格和功德，也可以分为出世间护法神与世间护法神两大类。

前者金铜佛像是具有超凡神通的高级神灵，比如大黑天、吉祥天母、多闻天王等像，后者金铜佛像是仍与众生有情，且还居住在世间的神灵，比如白哈尔、唐坚•葛瓦那波等神灵像。

此外，关公金铜像也为汉、藏两地佛教徒所供奉，汉传佛教奉之为伽蓝神，藏传佛教则认为他与大红司命主是同一心志，还考证了关公是护法神多杰东都或赤尊赞的化身。

金铜佛像法器，叹为观止

金铜佛像中的法器又称为“佛器”“佛具”“法具”或“道具”。就广义而言，凡是在佛教寺院内，所有庄严佛坛，以及用于祈请、修法、供养、法会等各类佛事的器具，或是佛教徒所携带的念珠，乃至锡杖等修行用的器具和佛像中佛与菩萨等手持之物，都可称之为法器。

这里仅谈佛像中的法器。若以用途来区分，一般可分为庄严具、供佛器、报时器、容置器、携行器及密教法器六大类。具体来说，庄严道场的佛具包括佛坛、须弥坛、幡、盖、经幢等物，而供养用的佛具包括灯、花、香、瑜伽器等。

梵呗赞诵用的法器包括木鱼、钟、鼓、磬、云板等，古代比丘僧生活日用器具包括钵、三衣、澡豆、头巾、手巾、齿木、滤水囊、念珠等，其中钵为比丘游化乞食时所用的法器，一般会根据个人食量差异而大小不一，材质则以铁钵、瓦钵为主。

置物用的法器包括佛龛、舍利塔、经箱、戒体箱等。密教的法器包括曼荼罗、金刚铃、金刚杵、法螺、护摩器具等。其中金刚杵有独钴杵、三钴杵、五钴杵、九钴杵等几种，其各钴形状呈鬼面，或为人形。另外还有藏密特别的法器，比如八吉祥、七宝等。

藏传金铜佛像中的法器具有非常丰富的宗教内涵及很高的艺术观赏价值。从法器的宗教内涵来看，一般都有一套与宗教活动密切相关的规定，如它使用的场合、方法、目的及意义等，其宗教内涵除了体现在功用上外，还体现在其艺术造型和装饰上。

一般藏传金铜佛像中的法器都有佛教思想和文化的明显标志，所以这些也归于宗教内涵的具体表现方面。从藏传金铜佛像中法器的艺术观赏价值上说，其价值主要体现在造型和工艺上，这说明不同的法器造型各异，神秘而完美，都体现了一种独特的艺术手法和审美情趣，令人叹为观止。

在藏传金铜佛像中，金刚铃和金刚杵是佛与菩萨手持的常用法器之一，金刚铃又称为藏铃，用于督励众生精进及警觉诸佛菩萨，共有五种形式。金刚杵原是古印度的一种兵器，在密教中，金刚杵象征着摧灭烦恼的菩萨菩提心，是僧侣修法时的重要法器之一。



空行母 西藏 镀金、绿松石、珊瑚和骨嵌体 高33.5cm

佛造像的收藏与保养

佛造像涉及高端的宗教艺术，很多人难以企及，因此制约了真正收藏宗教类、青铜佛造像收藏家的数量。青铜佛造像的价格在现今的商业市场上非常高，动辄几十万元、几百万元，甚至几千万元，不是普通的收藏家能够收藏到的。相对而言，品质差一点、数量多一点的普通佛造像，比较容易收藏。这些佛造像一般是民间铸造的。而凡是宫廷、官家铸造的，工艺都比较严谨，这些精铸的佛造像，备受关注，是收藏的热点。同时佛造像的保养也十分有必要，不同材质的佛造像要采用不同的保养方法。



坐佛 泰国 15世纪 青铜 68.6cm×48.9cm

要收藏先要有知识

收藏佛造像之前得先了解佛造像方面的知识。佛教像是佛教文化的重要载体之一，中国古人也将佛教称为像教，可见佛像在佛教中占有很重要的地位。最初科学地研究中国佛像的却是西方人，瑞典人希莱著《中国佛像艺术》，收录佛像达数百尊，他系统地将中国佛像分门别类，这是研究佛像历史的开山巨作。在佛像中，还有承载藏传佛教文化的各种金佛，其巧夺天工，本身更是价值连城。

收藏要博闻强识

众所周知，佛教是一种偶像崇拜的宗教，而佛像是佛教文化的重要载体之一，中国古人也将佛教称为像教，可见佛像在佛教中占有很重要的地位。

在佛教文化中，至今还遗存了不少大小石窟，塔庙数量极为庞大，而流布于全世界博物馆、私人收藏家以及古董店、杂货摊的各种佛像等，就更是多如牛毛、不胜枚举了。

这些流散的单尊佛像，由于脱离了其供奉的环境，缺乏断代依据，即使有铭文题记，也不能完全凭信。因此，对佛像的收藏、鉴定就需要综合判断了。

佛造像的鉴定和鉴定陶瓷器、铜器、书画等，方法和规律应该是一致的，其涉及方面更广，知识量更多。佛造像在世界公认的历史，已有两千年左右，其时间跨度之大，分布地域广阔，信奉的民族众多，使用的语言也多种多样，但一般可分为三大类，这便是汉传佛教、南传佛教和藏传佛教三种。

佛像是人们崇奉的法物，一般都起到供奉祈福以求平安的目的，古代还没有出自爱好而收藏佛像的人。佛像因为是属于宗教的一种法物，人多少要心存敬畏，所以一直到清代，各种文物收藏家都有，却几乎没有专门收藏佛像的。

到了清代乾隆嘉庆时期，金石考据学异常兴盛，金石学家对钟、鼎、碑刻文字非常注意，许多佛像因有文字款识，所以被金石学家加以著录，比如《金石萃编》《环宇访

碑录》《中州金石记》等古籍都著录了不少佛像。

通过金石考据学家的努力，佛像也就逐渐被人们注意，可以说这算是人们研究或收藏佛像的开始。但因为这时期人们对佛像的研究并不深入，一些佛像时代不分，断代不准。

科学地研究佛像最初却是西方人，比如瑞典人希莱著《中国佛像艺术》，收录佛像达数百尊，他系统地将中国佛像分门分类，这是研究佛像历史的开山巨作。此外又有日本人水野清一所著《中国的佛像》，以及松原三郎著《中国佛教雕刻史研究》，这些都是研究中国佛像的重要著作。

因此，人们出于学术研究和爱好，收藏佛像不过是近一百年的事。近代的大文学家、画家对佛像的兴趣也很浓厚，多有涉及佛教造像方面的，比如鲁迅就是其中的代表人物，他收集魏晋佛造像拓片非常丰富。还有郑振铎也是佛像的收藏名家，他收集唐宋佛教造像，最后编印了一本《伟大的艺术传统》，书中有很多原出云冈、龙门等石窟，及后来流入国外的珍贵佛像。

至于佛像的个人收藏，可依每个人的财力量力而为。只是中国佛像文化浩如烟海，有些工材兼美，可遇而不可求，也有些只是表面华美，却并无深层内涵的佛像作品，显然是不值得高价收藏的。

倒是很多残躯断臂、乍看相貌平常的佛像作品，但其蕴藏着深层的内涵，或者很能代表某一时代、某一流派的艺术风格，是极有用的佛像研究资料，这样的佛像才真正值得收藏和借鉴的。

备受青睐的金佛造像价值连城

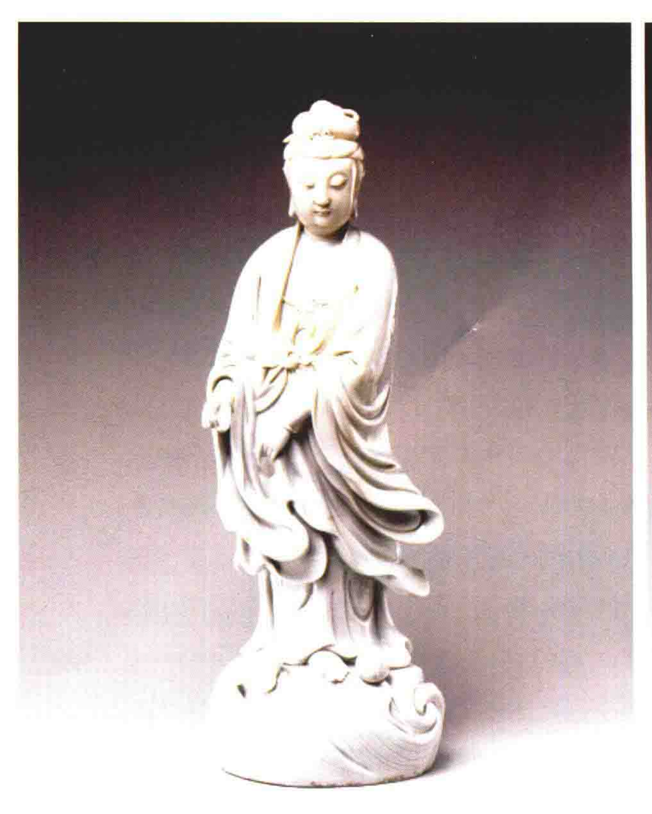
在佛像中，有承载藏传佛教文化的各种金佛，巧夺天工，其本身更是价值连城。究竟如何鉴赏这些价值连城的金佛呢？我们来看看藏传佛教中金佛的历史吧。

自我国元代起，中国佛像制作的主流风格就由汉式佛像转为藏式佛像，这些汇集于全国各地的能工巧匠，要坚持辛苦数载，用纯金等经过数十道复杂工艺，最终才制成皇室御制的金佛像，这些金佛像仅赏赐给前来朝贡的西藏各派领袖，由于是纯金打造，在当时就已经价值连城，更加上能代表当时时代的佛像风格，又经过数百年历史沉淀，其价值更是不可同日而语。

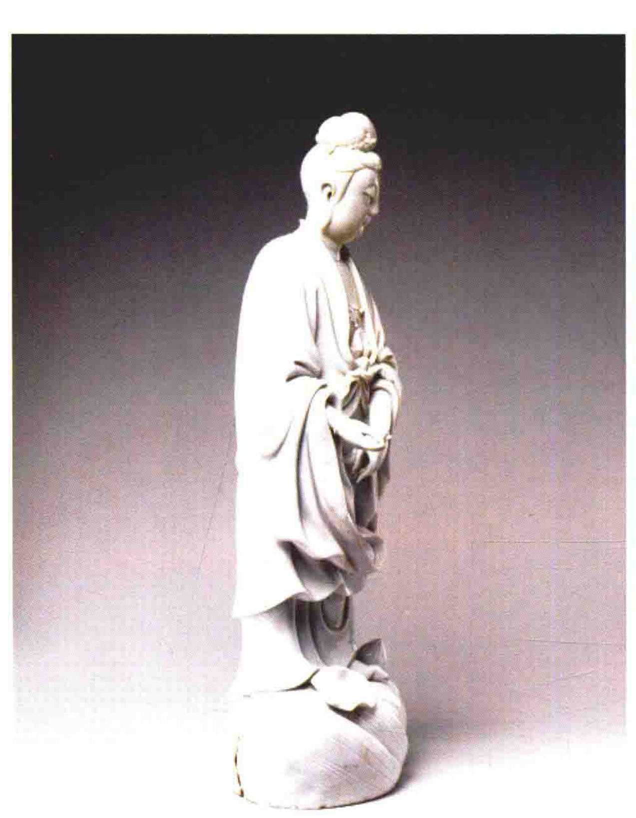
藏传金佛像大体可分为两种，一种为佛装，也就是螺发、身披袈裟，无项链和璎珞装饰的金佛像。另一种则是菩萨装，即头戴珠宝冠，身披绸衣，佩戴璎珞、项链等饰物的金佛像。

金佛装佛像的刻画较为简单，比如释迦牟尼像通常穿佛装，藏传度母、菩萨像、金刚像则多穿菩萨装，并且常常配以珠宝、璎珞、项链等各种装饰物，能增加不少美感，也极大地推高了其市场价值。

另外，金佛像所持的法器及饰物也直接影响了金佛像的市场价值，因为这些均展示出了当时佛像制造的高超工艺。法器大多是指佛像手中持有的器物，包括法轮、莲花、杨枝和各种兵器等。一般来说，菩萨装金像所持法器比佛装金像多，也进一步推高了其价格。









观音图 晚明清初 瓷 高41.3cm

佛像开光成为宗教信仰

佛像开光又称“开光明”“开眼”“开明”“开眼供养”等。古代佛家典籍《禅林象器笺垂说门》中说：“凡新造佛祖大像者，请宗师家，立地数语，作笔点势，直点开他金刚正眼，此为开眼佛事，又名开光明。”

因此，在佛教中，佛像经过开光后，便不是原来的木雕石塑，其便具有宗教意义上的神圣性，将会受到佛教徒的顶礼膜拜。

当然，佛教任何仪式都具有一定的特殊意义，佛像开光也不例外。一般佛教徒们认为：“我们众生从无始以来，就受到无明尘垢的污染，而不能彻见诸法的真理，所以需要开发我们内具的智慧。”

因此，在佛像开光仪式中，行使主法的人拿起毛巾向佛像作拂尘的动作时，这便是表示要拂去众生心地上的垢尘。然后行使人用镜子一照，表示人心垢除，可以真正见到诸法佛像的本来面目。

还有，行使人用朱砂笔点向佛眼，这是因为佛像眼睛代表了智慧，所以需要点开佛眼，连带开发众生的内在智慧。若是众生没有智慧，就会对诸法妄想，就如眼睛有病，看不清东西，所以需要除去眼病，发掘原有的智慧。

佛像开光仪式是一种宗教信仰，其规模可大可小，程序也可简可繁。具体做法要依照佛家仪轨文献的规定去进行。其中就包括拂尘、点睛、静修、念诵经文、背诵咒语等步骤。司仪人要有一套适当的开光姿势和动作，还要使用一定的宗教法器进行辅助开光。

现代的佛像开光，已经逐渐趋向于形式化，几乎把开光佛像的意义完全丧失。实际上，开光是佛教仪式中非常重要的，它真正的意义在于，供养这一尊佛或者菩萨的意义所在。

譬如我们要供养观世音菩萨，观世音菩萨这个佛像造好了之后，我们就要去启用这尊观音菩萨像。在开光的时候，我们要向人们说明，我们为什么供养这尊观世音菩萨，供养观世音菩萨的意义是什么？用这样的宗教仪式，来开发我们自己的光明。因此，其实并不是人替佛与菩萨开光，而是佛与菩萨像为人开光。

一般的佛像开光的过程，就是把所开光的佛像放于一托盘，置于佛前，由大师念经数遍，就算是佛光普照，已经开了光，这尊佛像便可以拥有灵气与法力，可以时常保佑我们了。

麦积山佛

柏木　31cm×58cm（含底座儿）　云树阁藏品



勤保养，切莫本末倒置

对于佛造像，无论什么材质的，都需要勤保养。金铜佛像作为我国佛教崇拜的对象，放置在家中或寺庙中，需要我们注意金铜佛像容易生锈的情况，所以需要保持干燥。木质佛像容易发霉，不宜放置在潮湿或者干燥的室内。泥塑佛像常见的损坏现象主要有剥落、龟裂、起泡、掉皮、画面褪色、变色及污染等。如果要将泥塑佛像长期保存下去，最重要的是需要创造一个良好的保护环境，这样才能防止泥塑病变的发生。

金铜佛像的保养细则

众所周知，金铜佛像作为我国佛教崇拜的对象，有以下三个特点。

第一，是金铜佛像的宗教性，该佛像体现佛教的庄严、神圣和慈悲。所以在其造型的制作上，必须严格遵循佛教的教义。这就决定了佛教造像中佛、菩萨、罗汉、明王、护法、祖师等佛像造型。

第二，是金铜佛像的社会性，人们不可能无缘无故地去崇拜佛像，而佛像想要得到人们的崇拜，就必须与现实社会有关。在不同的时代，让人们理解和接受不同的佛教精神，就变得非常重要了。当然，佛家并不会一味迎合不同时代人们的审美情趣，只是在不同时代的佛教造像中，体现出各自鲜明的时代特征而已。

第三，是金铜佛像的艺术性，无论是其宗教性也好，社会性也好，其艺术性都要体现出来，都必须经过艺术手段的加工。可以说一尊金铜佛像来之不易，因此，如何保养金铜佛像就变得极为重要了。

我们在购请铜佛像后，放置家中或寺庙中，但铜佛像是很容易生锈的，那要怎么处理呢?

对于铜佛像来说，不管是放在家中还是寺庙，有一点是必须要注意的。那就是要保持佛像干燥，这样才不会生锈。而对于已经生锈的金铜佛像来说，锈蚀轻微，则不用去管。若锈蚀严重，可请专业人员进行修复，切勿自行修复，若弄巧成拙，反破坏了文物。

还有一个方法，也可以去除佛像上的铜锈。如果是价格相对低廉的现代镀金铜制工艺品佛像，我们可以使用软布蘸点家用的味精水或食醋，轻轻擦拭，便可去除佛像上面



金刚杵　唐　金铜　3.2cm×4.4cm

的铜锈。因为食醋有腐蚀性，清洗时间不宜太长，否则会对金铜佛像造成更大的损坏。

清洗金铜佛像前，我们要准备椰子油和蒸馏水，并用这些来进行对铜佛像的清洁工作。首先要将少量的椰子油倒在干净的软布上，然后轻轻地擦拭，这样有助于形成金铜佛像自身的保养。之所以使用椰子油，是因为椰子油本身含有的物质不会造成金铜佛像的褪色。

定期用软布蘸上蒸馏水进行铜佛像的擦拭也是很重要的，我们也可以在蒸馏水中加入一些温和的肥皂清洗污垢，对于一些无法擦到的角落我们则可以使用软毛刷处理，这样就能很好地对金铜佛像进行清理及保护了。

木质佛像讲究多

木质佛像在我国有着悠久的历史渊源，好的木质佛像能体现出雕刻师的才智和精湛的技术。对于收藏木质佛像的人来说，能陶冶情操，能给自己注入无限的活力。

如何让自己喜欢的木质佛像永葆青春呢？那就和如何有效地收藏木质佛像有很大的关系了。

首先，木质佛像不宜长时间放在烈日下暴晒，这样非常容易开裂。木质佛像就像人一样，暴晒很容易“中暑”。所以在摆放木质佛像的时候，就应该有意识地去注意，特别是不要把它们摆放在窗口。

其次，木质佛像不宜放置在潮湿或者过于干燥的室内。在很潮湿的环境里，部分木质佛像就会发霉。还有，木质佛像不宜放置于明火、火墙、火炕、火炉的附近。

最后，木质佛像不宜用带水的毛巾擦拭，如果要擦拭，应该用含有蜡质或含油脂的纯棉毛巾擦拭为佳。

我国木质佛像的摆放需要注意的问题很多，比如木质佛像通常是清净无瑕的，其应该要戒荤腥的东西，所以在宗教习俗上有“三不向”原则，第一不向厕所，第二不向房门，第三不向饭桌。

一般来讲，木质佛像可以护家护身，还可以避灾避邪，这都是人们请木雕佛像进家的原因。还有，木质佛像不能和关公像摆放在一起，这样容易冲煞。

其摆放位置也是宜向东不向西，摆上不摆下，摆后不摆前，摆床头不摆床尾的。当然，最好不要将木质佛像摆在床的附近。还有木质观音佛像摆放的地方光线一定要明亮。此外，夫妻卧室房间中最好别摆木雕佛像，这是个很大的忌讳。



千手观音　大理国　铜　21cm×17.8cm



菩萨骑孔雀像 明 菩提树 55.2cm×15.9cm



罗汉像 清 木（熟地） 高 114cm



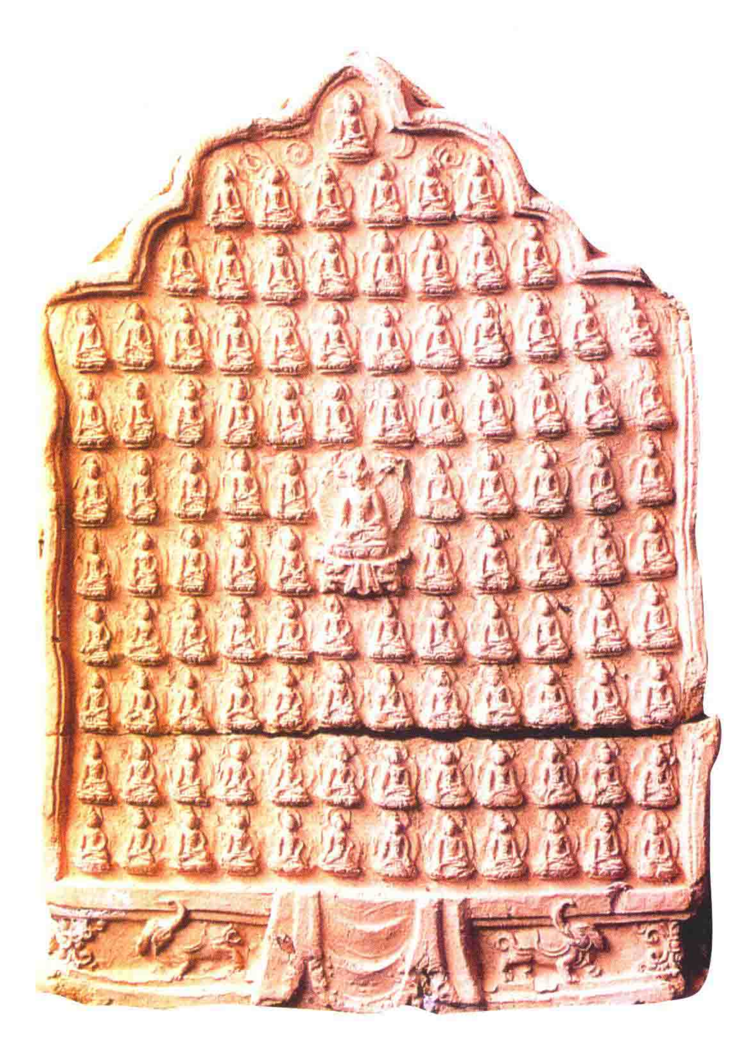
泥塑佛像保管难

我国古代泥塑佛像的保管大多数在石窟内、庙内进行的。泥塑佛像保管起来非常困难，导致泥塑佛像破损的原因很多，有人将其分为人为因素损坏和自然因素损坏两种。

自然因素就有潮湿或者过于干燥等影响，此外，水溶性盐类也会腐蚀泥塑佛像，包括微生物的生长，温度和湿度的变化，日晒、雨淋以及风沙的侵袭等，都会对泥塑佛像造成损坏。此外，人为的不正确修复方法以及使用了一些不适当的修复材料，往往会加速泥塑佛像的变质和损坏。

还有，泥塑佛像常见的损坏现象主要有剥落、龟裂、起泡、掉皮、画面褪色、变色及污染等。如果要将泥塑佛像长期保存下去，最重要的是需要创造一个良好的保护环境，这样才能防止泥塑病变的发生，要知道预防比治理更加重要. 只有彻底消除产生泥塑佛像损坏的根源，才能从根本上保护好泥塑佛像。

当然，泥塑佛像的保护最重要的还是要控制好室内湿度，毕竟潮湿是使泥塑佛像产生损坏的最危险因素。因此，建筑物应



毗卢遮那佛坐像（一百零八尊）
清代（拉萨）　白泥　18cm×12.6cm

保持良好的通风条件，这对于保存泥塑佛像的完整性非常重要。

此外，还要避免阳光的影响，绝对不允许阳光直射到泥塑佛像上。一般要将泥塑佛像放在暗处保存较为有利。最好采用人造光源照明，这样便于控制泥塑佛像的照明度，更有效消除光线对泥塑佛像的损害。

最后，还要防止灰尘、煤烟以及各种有害气体对泥塑佛像的损坏，作为个人收藏的中小型泥塑佛像，也应遵守上述这些保管事宜。

佛造像的安置形式

在我国，人们一般都将世俗的供佛行为用于保障自身生命财产安全，以及去凶避邪。但依佛教仪规，必须早晚礼拜，这样才可以保平安。另外，我们必须知道佛像请回家以后，如何安置，以及具体的安置形式。那么佛像又应该如何安放才可保平安呢？

首先，佛像请回家后，不管是否供在神桌或书桌、书橱上，首先，我们都应该剪一张七寸直径的红纸，因为红色可以避邪；然后将这张红纸垫于佛座下，以示吉祥之用。还要剪一张一元大小之红纸贴在佛祖莲座上或座位上，以示吉祥，这样的行为应该选择初一、十五的卯时。

还有，佛像请回家千万不可以当贵重古董一般看待，更不能锁在保险柜内，这是对佛像不恭敬的。还有佛像的材质不必太计较，不管是金铜还是木质，又或者是泥塑佛像，都必须要庄严对待，谨慎供奉。

此外，佛像的安放处最好不要在卧室中，这样以免晚上多梦。而且佛像不宜多放多请，若一见到佛像就买或请回家，佛像越多，人心越容易浮躁，佛像的祈福效果将大打折扣。

当然，更不可以将佛像随便丢弃于不洁净的地方。当佛像老旧后，不要的应该请到寺庙，或用金纸包裹一同烧化，这样的行为应该选择每月初一、十五，绝不可以随意丢弃佛像。

还有，佛像若是放在车上，应让佛像面向前方。佛像不要随便放在佛桌内抽屉中。佛像如有损坏破裂，应该用金纸选择一、三、五、七、九日中在日光下烧化，送他们归回本位。

还有一条非常重要，若佛像的眼神、手指有损坏之处，我们应该及时修补重画，这样才能表现出对佛像的尊重。



内容简介

每一个时代的佛像造像都有当时社会的文化特点，所以，每个时代的佛像都不尽相同。著名画家侯素平收藏、研究中国各类佛造像多年，他写作的《佛造像》一书主要是从收藏与鉴赏的角度出发，让读者领略中国佛造像之美，以及佛造像在佛教文化中的收藏价值。同时，也让读者了解到佛像的材质做工、表现形式、流派样式，以及辨识、收藏与保养技巧。

作者简介

侯素平，画家，《禅画》主编。1976年生于河南辉县。先后师从李世南、释妙侠、刘正成、曾来德等当代书画名家。研究、收藏佛造像艺术多年。出版有《侯素平作品集》《禅非一枝花》《王羲之书法范本》《当代100中国画家投资价值评析》等。现为中国收藏家协会会员，中国画学会会员，中国国际书法家协会会员。

上架建议：收藏鉴赏

总 策 划：臧永清
责任编辑：杨学庆
封面设计：周周設計局 010-82013220




ISBN 978-7-5143-3239-1
9 787514 332391 >
定价：95.00元

[General Information]
书名=佛造像
作者=侯素平著
页数=260
SS号=13957550
DX号=
出版日期=2015.03
出版社=北京现代出版社